Dramaturgische
Brandraketen

des

Dresdener Merkur,

ein

Feuerwerk für Bühnenfreunde,

von

Dr. Ferdinand Philippi.

Großherzogl. Sächs. Hofrath.

Νέστορ, ἔμ' ὀτρύνει κραδίη καὶ θυμὸς ἀγήνωρ
ἀνδρῶν δυσμενέων δῦναι στρατὸν, ἐγγὺς ἐόντα,
Τρώων· ἀλλ' εἴ τίς μοι ἀνὴρ ἅμ' ἕποιτο καὶ ἄλλος,
μᾶλλον θαλπωρὴ καὶ θαρσαλεώτερον ἔσται.

Erstes Heft.

Leipzig,
bei Johann Friedrich Gleditsch.

1826.

Ex
Bibliotheca Regia
Berolin

Dem treuen Hüter des Schönen,

dem geprüften Freunde des Guten,

dem hochsinnigen Förderer des Wahren,

Herrn Hofrath Dr. Küstner,

Direktor des Leipziger Stadttheaters,

widmet

diese Blätter

als ein Zeichen innigster Achtung und Verehrung

der Verfasser.

Vorwort.

Wem drohten wohl papierne Feuergloben
die lohernd kaum in Asche sind zerstoben?
Wie weit man auch ihr prasselnd Knacken höret,
kein Brander ist's, der, wo er naht, zerstöret,
doch minder noch ein schimmernd Funkenspiel
zur Lust allein und ohne würd'ges Ziel.
Nein, leuchten soll's durch Theorienbunst
am reinen Himmel dichtumwölkter Kunst,
und — blitzt es auf — die Schatten mit verjagen,
die Deutschlands größten Todten überragen.
Denn nur die Wahrheit fördern soll der Streit,
wie Hellas einst in seinen bessern Tagen
der Kämpfe Spiel den Göttern nur geweiht. —
D'rum, — steigen auch Raketen matt empor,
doch bringen sie wohl Dämm'rungsschein hervor,
denn dieser Zauber eignet ja dem Wort:
viel tausend Andre weckt's bald hier, bald dort,
gleichwie geworfen von nur schwacher Hand
der Stein nicht überfliegt des Stromes Rand,
und doch versinkend noch, treibt Well' auf Welle
zu fernen Ufers unerreichter Stelle! —

1.

Gespräch über die constitutionelle Freiheit der Theaterkritik mit Beziehung auf die theaterkritischen Skizzen des Merkur.

Er. Ich.

Er. Die Schlangen am Stabe des Merkur sind ein treffendes Symbol für Ihr Blatt, sie zischen recht harmonisch in den theaterkritischen Skizzen.

Ich. Sehr verbunden, daß Ihre animalische Bilderſprache nicht lieber gleich einen zünglenden Drachen aus mir macht: der Drachenwagen könnte übrigens einem Dresdener Theaterkritikus zuweilen beinahe eben so gute Dienste leisten als einst der Zauberin Medea, z. B. bei der periodischen Höllenfahrt durch die Scheere der literarischen Parze. Doch mit den Todesmächten ist nicht zu scherzen. Sie selbst sind, wie ich aus Ihrer Anklage merke, der öffentliche Anwald unserer mimischen Innung, wahrscheinlich wollen Sie sich bei einer so günstigen Gelegenheit zum Advocatus diaboli hinauf praktiziren. Darf ich nicht in zwei Worten erfahren, womit ich die Majestät der Bretter beleidigt haben soll?

Er. In zwei Worten? Wie kommen Sie auf den lakonischen Einfall? Haben Sie je gehört, daß ein Jurist sich kurz faßt, wenn ich denn einmal bei Ihnen dafür gelten soll. Lernen Sie den sächsischen Prozeß beſſer kennen. Divide et impera! Diesen Wahlspruch haben die Juristen mit den Königen gemein. Ich fange also auch mit einer Division an, und beschuldige Sie hiermit erstlich, daß Ihre

Theaterkritik so reich ist an Médisance als arm an gründlicher Belehrung.

Ich. Spiegelfechterei der doktrinären Gemüthlichkeit! Was muß ich hören! Die Médisance ist in unsern Tagen die Würze aller Gespräche, die Lebensluft aller Zeitschriften, der Nervengeist aller Oppositionen, kurz und gut, das perpetuum mobile aller Herzen, denn auch diejenigen küssen heimlich das Schooßkind, die es laut mit affektirtem Zorne verwünschen: und ich, gerade ich, soll mit meinem theaterkritischen Floß gegen den Strom der Welt schwimmen, während tausend und tausend lustige Passagiere mit bunten Wimpeln an mir vorüber fliegen? Nein, und nimmermehr! ich will so wenig der Médisance entsagen, als einen Mohren weiß waschen; ich thue es nun einmal nicht.

Er. Gemach, gemach; ich will Ihnen das Gewissen nicht schärfen, müßte zu dem Ende tiefer schneiden, als mir lieb ist; allein demaskiren Sie sich nicht so unvorsichtig, bedenken Sie, wenn uns jemand zuhörte.

Ich. Desto besser. Ich würde den dritten Mann sogleich fragen, was denn eigentlich die Médisance für ein Ding sey. Antworten Sie für ihn; ich will Sie nicht bei ihrer Tugend beschwören, ich fasse Sie bei einer noch stärkern Seite, bei Ihrer Liebe zu den göttlichen Schauspielern. Nehmen Sie sich aber in Acht, daß es Ihnen nicht geht, wie Ihren juristischen Collegen, die tagtäglich Strafgelder für Injurien einziehen und noch bis auf diesen Augenblick keine stabile, nagelfeste Erklärung einer Injurie zur Welt gebracht haben. Also was ist die Médisance?

Er. Die Médisance, wie ich so — unmaßgeblich meine, die Médisance ist, wenn ich sie einmal in mein geliebtes Kerndeutsch übertragen soll — die Médisance — kann ich doch das Giftwort gar nicht über die Lippen bringen — die Médisance ist eine — Lästerzunge, da hab' ich's!

Ich. Fehlgeschossen! Ich brauchte einen Keil, nämlich um Sie in die Enge zu treiben, und Sie werfen mir einen Klotz hin. Ich laß ihn billig liegen. Fragen wir denn die Franzosen um die Bedeutung des unübersetzbaren Ausdrucks, sind sie ja ohnehin die Großmeister in der Médisance gegen uns Pfuscher. Ich schlage das Dictionnaire

de l'académie auf und finde: Médisance — discours au désavantage de quelqu'un tenu sans nécessité. Sehen Sie, das Ungeheuer ist verschwunden und der artigste Mignon tritt an seine Stelle.

Er. Wenn man den Teufel polirt, so wird er freilich glatt.

Ich. Sie müssen jetzt mit ihm kapituliren, indem Sie die französische Erklärung verdeutschen. Das ist meine ganze Rache; aber darauf bestehe ich auch felsenfest.

Er. Nun denn, Médisance heißt eine Rede, die man ohne Nothwendigkeit zum Nachtheile jemandes führt. Gut, daß der fatale Pflock aus dem Munde ist.

Ich. Und in diesem weiten, unverfänglichen, gewisser Maßen schuldlosen, ja beinahe naiven Sinne, bekenne ich mich laut zur Médisance, wie ich denn allerdings zum Nachtheile der Schauspieler Vieles gesagt habe, was ich konnte bleiben lassen, ohne daß darum die Welt eingefallen wäre; so viel aber an mir ist, will ich — nichts destoweniger in meinem bisherigen Zeitvertreibe fortfahren, welchen ich betrachte wie ein kleines Haustheater neben der öffentlichen Bühne.

Er. Aber wo bleibt denn unter diesen Umständen die Belehrung? Sie müssen doch einen Zweck haben und zwar einen reinvernünftigen?

Ich. Lassen Sie mich antworten mit einem Bekenntnisse Napoleons: La téléologie, cette métaphysique ténébreuse! — Er hat mit diesem unwillkührlichen Sarkasmus ganz besonders den faulen Fleck der Deutschen getroffen, denn wären wir so stark an Mitteln als an Zwecken, so könnten wir füglich mit den Juden um den Ruhm des auserwählten Volkes streiten.

Er. Ist's möglich? Sie verherrlichen als Theaterkritikus so ganz und gar den Zweck der Belehrung? Sie wollen Ihren Doktorhut, dieses non triplex circa pectus, förmlich mit Füßen treten?

Ich. Das nun eben nicht, ich will ihn blos mit der recensirenden Theaterfeder durchbohren; ein Loch hat so etwas Bezeichnendes, es mahlt gleichsam den Bühnenabgrund im Transparent. Nach und nach errathe ich Ihren

klassischen Geschmack, Ihre ideologische Tendenz, Ihren gelehrten Instinkt; Sie möchten gern dem lustigen Merkurius eine Beutelperücke verehren, damit er sich auf dem Katheder, wenn es nicht sogleich in der ersten Sitzung zusammenfällt, ruhig in ein besseres Leben hinüber docire. Der tiefe Gedanke eignet sich zur Ausführung auf der Titelvignette; wer weiß, ob Ihre großmüthige Theilnahme mich nicht zum neuen Jahre mit diesem pittoresken Stilleben überrascht.

Er. Ich schlage den Skorpion der Médisance zurück mit dem Steinbock der Gründlichkeit. Sie müssen schlechterdings tradiren, wo möglich professoriren, selbst gegen Ihren Willen, schon die Alten kannten eine invita Minerva. Sie haben bei Ihrem theaterkritischen Cursus einen doppelten Anspruch zu beachten, den des Publikums und den der Schauspieler. Wie wäre es, wenn Sie mit dem enseignement mutuel die erste Probe machten?

Ich. Könnte ich Ihr Lehrfeuer besprechen, ehe es Sie in Asche verwandelt! Wie wird Ihnen? Ihre Augen sind ja glühende Kohlen! Warum sind Sie nicht lieber ein perennirender Informator geworden, als so ein stataricher Edukationsrath der Histrionen? Schon seh' ich Ihre projectirte theaterkritische Doppel-Schule schaudernd nahen, wie Macbeth dem Wald von Dunsinan. Vom Publikum will ich zur Zeit noch schweigen. Ehe ich mich aber entschließe bona fide Bühnenleute zu belehren, will ich ein Schaaf im Apportiren üben, oder Hunde nach Bautzen führen, wenn Ihnen der vaterländische Ausdruck nicht zu gemein klingt.

Thöricht, auf Bess'rung der Thoren zu harren!
Kinder der Klugheit, o habet die Narren
Eben zum Narren auch, wie sich's gebührt!

Er. Halten Sie denn unsere Schauspieler durch und durch für inkorrigibel im Punkte der Belehrung?

Ich. Sie sind es, alle, alle, alle, hier wie anderswo, sobald ihnen die Lektion nicht drastisch eingerieben wird. Wie spricht Hamlet mit denselben? Seine Methode ist probat, er bleibt für alle Zeiten das Ideal eines Theaterkritikus. Doch auch gegen ihn wissen sich die heutigen Schauspieler zu helfen, indem sie mit Erlaubniß

schwacher Direktionen die humoristische Parforcejagd weglassen. Also fort, fort mit dem dramaturgischen Brei, der sich für direkte Instruktion ausgiebt; er verursacht höchstens dem Koch einige Kopfschmerzen, wenn er die Lehringredienzien nicht gleich auftreiben kann, und hintennach entdeckt, daß seine Kunstzöglinge die tief ausstudirte Kost unberührt lassen, als wäre sie Rumforder Suppe. Es giebt dramaturgische Präceptoren, die darüber aus Ärger schon Bauchgrimmen bekommen haben. Können Sie ein Gehelmniß bewahren? Mein Herz will sich auftun.

Er. Sie machen mich neugierig auf die Eruption, übrigens verrathe ich Niemanden, ausgenommen mich selbst, in meiner Passion für das reine Evangelium der Theaterkritik.

Ich. So hören Sie, ich besitze ein kleines Arcanum. Will ich meinen Mann auf's Korn nehmen, versteht sich animi causa, denn ich glaube nun einmal nicht an den Effekt der rationellen Theater-Aufklärung, so stelle ich mich an, als hätte ich es blos mit der Unterhaltung des Publikums zu thun; ist mir der coup einigermaßen gelungen, so merke ich es schnell an der Reaktion der öffentlichen Stimme auf den Humor des Schauspielers, und diese kokettirende Wirksamkeit ist die einzige, die ich allenfalls der Theaterkritik zutraue. Nehmen Sie ihr diese letzte Zuflucht, so werden die Schauspieler augenblicklich Rebellen. Keine Direktion vermag etwas über sie, kein Kunstrichter hilft, und setzte ihn Aristoteles ein, sobald die Lauge fehlt, welche ihnen das Publikum in Einstimmung mit dem Theaterrecensenten über die Köpfe gießt. Giebt es noch einen Zaum, einen Sporen, eine Reitgerte für das ungeschulte Kunstroß, so ist sie hier zu suchen.

Er. Woher haben Sie nur dieses antididaktische Wallenfieber? diesen absoluten Theaterobscurantismus? Sie halten es auf dieser Seite mit den Ultra's; kommen Sie zu sich, aus einem Eimer Belehrung können viele Schauspieler trinken, sie sind ja Menschen.

Ich. Nein, die Schauspieler sind keine Menschen — ich besinne mich — ganz recht — sie sind Götter — durch die Protektion der Puppen. — Und nun setzen Sie mir nicht länger zu mit obsoleter Federfuchserei, mit verschim-

meiter Theorie; ich hasse solche ärger als die Schnur des Sultans, denn diese hat doch noch Kraft, aber so eine gedruckte Spottgeburt aus —

Er. Ich will sie nicht stranguliren, ich spalte Sie mit einem einzigen Wort vom Kopf bis auf die Zehen, es heißt: Lessing! Wie steht es jetzt mit Ihrer schwindelnden Praktik, Ihrer polemischen Schwarzfärberei neben diesem theaterkritischen Koloß, der die Schauspieler gerade so belehrte, wie ich es haben will, streng objektiv, vollkommen nach der Linie, weder rechts- noch linksum, stets im edelsten akademischen Styl. Warum habe ich nicht früher an ihn gedacht, jetzt weiß ich erst ganz, wie viel, wie unendlich viel es mit der Belehrung zu bedeuten hat. Sie hätten mich vorhin beinahe etwas verblüfft, ich habe mich wieder gefunden. Es lebe die Belehrung und ihre schönste Fetthaut, das gelehrte Deutschland!

Ich. Heil Lessing und dem Deutschlande, dem dieser Sonnenpriester verfluchtet! Aber Sie haben dem Koloß in Ihrem Citationseifer auf ein leckes Schiff geladen, es sinkt mit Ihnen unter, während jener als Memnonssäule auf dem Festlande der Wahrheit fort und fort tönt. Erinnern Sie sich denn nicht, daß die Umtriebe der gereizten Schauspieler dem Normalkritikus schon nach den ersten Federstrichen das Weiterschreiben verleideten? Die Hamburger Dramaturgie liefert den Beleg dazu*). Kennte ich Sie nicht so genau, ich würde Sie für einen Schauspieler halten, denn seitdem Lessing todt ist, gehört es zum ton der heutigen Mimen, seine Theaterkritik als Regel aufzustellen. Käme er wieder, die Kunstpygmäen würden dem belehrenden Koloß so lange zwischen den Füßen herumlaufen, bis er sein theaterkritisches Talent zum zweiten Male in Ruhestand versetzte.

Er. Sie wollen am Ende durch Ihre dämonische Theaterkritik Lessing an den Schauspielern rächen? Dann werden Sie doch auch seinen Geist beschwören müssen. Es soll mich freuen, wenn Ihre Citation besser abläuft, als die meinige.

---

*) Lessings Biographie, von seinem Bruder, giebt nähere Aufschlüsse über diese Verschwörung.

Ich. Brav, sehr brav! Sie zeigen wahrhaftig Ingenium zur Médisance. Sie fangen an sich zu entwickeln, und zwar Stirn gegen Stirn, nicht hinter dem Rücken, wie die Alltagsnaturen, die Stümper, die Memmen. Dafür erzähle ich Ihnen auch eine bekannte Anekdote von dem großen preußischen Krix. Als der Philosoph Sulzer sich einst gesprächweise mit feierlicher Salbung zum Lobe der Menschen erheben wollte, erwiderte der König mit kurzer Apathie: „Mon cher Professeur, Vous ne connoissez pas cette race maudite!“ Ich lasse mich billig finden, setzen wir statt des gesammten Menschengeschlechts, vermöge nothwendiger Subtraktion, eine einzige Spezies, Sie werden Sie errathen, und lassen Sie sich umarmen, Herr Professor. Verzeihen Sie, daß ich mich eigenmächtig zum theaterkritischen Schützenkönig poussire. Wer soll etwas aus einem Histriomastix machen, wenn er es nicht selbst thut?

Er. Ich würde allerunterthänigst für diese allerhöchste Gnade danken, wenn ein Usurpator heutzutage einen legitimen Professor ernennen könnte. Was die vielversprochenen, aber nicht genug zu erörternden dramaturgischen Vorlesungen über unsere Bühnenkünstler betrifft, so will ich sie gern in Verbindung mit einigen brüderlichgesinnten, dabei strengsystematischen, gleichsam paragraphirten Collaboratoren selbst übernehmen, wenn sie dagegen versprechen wollen, den Dilettantismus des Theaterpublikums auf eine wissenschaftliche Grundlage zurück bringen. Descartes war kein Philosoph, wenn er behauptete: cogito, ergo sum, der Satz heißt offenbar: doceo, ergo sum. Mir kommt ein neuer Gedanke, ich merke es an der Anstrengung, mit welcher er sich aus meinem kompendiarischen Gehirn loswindet, denn bei einem reellen Methodisten ist Alles Harmonie, und der Geist isolirt sich deshalb mit besonderer Schwierigkeit. Hier ist meine Idee. Legen Sie doch dem Merkurius eine Venus bei, und zwar exclusive zum fundamentalen Repositorium der höhern, allgemeinen, substantiellen Theaterkritik, wie sie das Publikum gern hat, frei von kruden Individualitäten.

Ich. Noch ein Schritt, und der theaterkritische Hofmeister in tausend Ängsten ist fertig. Schaffen Sie im Voraus Riemen herbei, daß wir die neue abstrakte Venus gehörig transportiren können. Leider fehlt es mir bei Ihrem Vorschlage an Muth, das gebildete Lesepublikum Jahr aus Jahr ein mit den Fruchtkörnern der nackten Wahrheit bedienen zu können; man muß wirklich ein ausserordentlicher Flegel seyn, um die Garben der Erkenntniß so in Wispeln auszudreschen. Mögen denn meine Collegen als theaterkritische Generalpächter Beschlag auf die Erndte legen, meine Brosamen der Überzeugung sollen, wo es nur immer angeht, nicht viel größer seyn, als die Dosen Arznei, mit denen Hahnemann den Keuchhusten kurirt. (Vergleiche Merkur Jahrgang 1824 Nr. 149.) Damit wir mit der Belehrung nicht endlich ganz ins Leere gerathen, muß ich Sie bitten, von Ihrem Lieblingsthema abzubrechen, so unmöglich es Ihnen auch seyn mag. Mein Gott, Sie werden blaß. Hilfe! Hilfe! — Bringen wir den ohnmächtigen Mann aus seinen Lehrjahren ins Bett und ziehen wir unterdessen die Fenstervorhänge des Merkur zu, denn hier endet der erste Abschnitt der Tragikomödie. Es fällt doch kein Meister vom Himmel, aber wohl zuweilen auf die Nase.

Er. Wenn Sie denn schlechterdings nicht belehren wollen, ob wohl es der Anfang und das Ende der wahren Theaterkritik ist, so warten Sie wenigstens mit attischem Witz und nicht mit Schwefelsäure auf *).

Ich. Ei donc! Ich verberge die Nase im Schnupftuche, um Ihnen beiläufig zu zeigen, daß ich auch einen Beariff habe von der Feinheit eines sublimen Elegant. Eine attische Biene, wie Sie sind, darf ich schon fragen, auf welcher Blumenflur Sie den Honig dieser Vergleichung gesammelt haben? Etwa bei Aristophanes, diesem Maitre de plaisir eines republikanisch vollendeten Cynismus? Sie würden es mit den griechischen Grazien auszumachen haben,

*) Obiger gute Rath, wie so manches andere Wort des hier redend eingeführten Theaterarmwald's sind dem Leben entgriffene Äusserungen gemüthlicher Dresdener Kunstfreunde.

wenn Sie dem ungezogenen Lieblinge derselben eine Geistesdiät für den Jungfernstand der jetzigen Zeit vorschreiben wollten.

Er. Gehören Sie zur Familie des Aristophanes, weil Sie sich so lebhaft für ihn interessiren? Hat er Sie in seinem Testament als Kind der Liebe anerkannt? Präsentiren Sie doch den drei Schwestern Ihre Schwefelsäure, sie lassen dieselbe gewiß sogleich auf Riechfläschchen ziehen.

Ich. Ihr deutsches Salz, hinter das ich erst durch Ihren attischen Witz gekommen bin, behauptet den Vorrang, und entdeckten die Göttinnen, daß Sie auch deutschen Senf und deutschen Knaster bei sich führen und zwar vom edelsten Geschmack —

Er. Sie tödten mich und alles Schöne, Große, Reine, Keusche mit Ihrer pestilenzialischen Bilderjagd — die Grazien rauchen keinen Tabak.

Ich. Und ich wollte schon Fidibus bringen — ich hatte meinen Merkur dazu ausersehen — wenn die himmlischen Damen von Ihnen, ihrem galanten Ciscibeo, etwa Feuer gefordert hätten.

Er. Mein Feuer ist vestalischer Natur, es wird nur vom Strahl der Sonne entzündet; es brennt nicht in der Sumpfluft, worin Ihre Theaterkritik wetterleuchtet.

Ich. So redigiren Sie Ihre Beschwerde in die gehörige juristische Form, ich bin der Worthalgerei satt.

Er. Wohlan denn! Ihre wesentlichste Schuld besteht in dem auffallenden Mangel an Urbanität. Dieser Anklagepunkt registrirt alle diejenigen Insinuationen, die ich Ihnen früher unter der Signatur Schwefelsäure zugestellt habe.

Ich. Wie muß man die Feder spitzen, wenn das Krumme gerade und das Schwarze weiß werden soll? Reden Sie aus ihrer Praxis. Wenn ein Krüppel in den Spiegel sieht, darf er klagen über die Treue des Bildes? So ist's auch mit den Anamorphosen (Zerrgestalten), welche die Schauspieler an und in sich dem Theaterkritiker vorhalten. Er muß sie streng kopiren, er darf nicht Alles über einen und denselben Kamm scheeren.

Er. Welch' ein garstiger Ausdruck! Aber das Scheeren ist nun einmal Ihre Sache, Sie sind nicht mit der Dop-

pelschur zufrieden, wie unsere Oekonomen, Sie scheeren zehn- und hundertfach und in einem Athem.

Ich. Sie sind eine philharmonische Seele, ich will mich musikalisch ausdrücken. Sie verlangen von der Theaterkritik die Würde einer Orgel, und dabei bedingen Sie sich noch ausdrücklich lauter gleiche Pfeifen aus.

Er. Nein, ich behaupte bloß, der Theaterkritikus soll nicht auf dem Dudelsack spielen. Ich verlange einen gewissen getragenen, gehaltenen, gemessenen Ton, den Ton der feinen Welt, wenn Sie es denn genau wissen wollen.

Ich. Wie kann denn aber die feine Welt, die so oft im Theater das gemeinste Backwerk mit vollen Wangen verzehrt, gerade in dem Theaterkritikus einen Consiturier suchen? Ginge mir z. B. nur die Hälfte von der Licenz durch, die Glauren im vollsten Flore genießt, ich hielte mich für ein privilegirtes Wesen, ich ließe mein Leben für das Feudalsystem.

Er. Der Unterschied zwischen der hohen und niedrigen Gemeinheit ist so delikat, daß ich darauf nicht antworten kann; es gehört zu der ersten eine Weihe der Urkraft, die Ihnen ein für allemal abzugehen scheint.

Ich. Ich lasse Ihnen Ihr Geheimniß, und bitte Sie, mir einige Tropfen der gerügten Schwefelsäure in Beispielen vorzuzeigen.

Er. Wohl, sehr wohl! Haben Sie nicht in den frühern Blättern des Merkurs einmal die Freundschaft mit dem „Ungeziefer hinter einer Tapete" verglichen?

Ich. Allerdings, aber nicht die Freundschaft, von welcher der ehrliche Montagne sagt: sie sey eine Seele in zwei Körpern. Die angebliche Freundschaft zwischen Bonval und Berini (vgl. theat. Sk. des Merkur von 1824 über das Melodrama „Mitternacht") ist dagegen von Seiten des Letztern durch und durch unmöglich, sie liegt eben deshalb auch durchweg im Hinterhalte, und darum nannte ich sie Ungeziefer hinter einer Tapete. Ursprünglich beabsichtigte ich ein höheres Wagestück; ich wollte eigentlich mit einer Wanze herausplatzen, weil sie in ihrem Incognito nicht so ideal ist, als das Ungeziefer schlechthin; aber ich sah voraus, daß sie nicht mit dem Leben durch den

Preßbengel kommen würde, darum ließ ich sie ungestört in ihrem Feldlager.

Er. Und das Vorhaben einer solchen Bestialität gestehen Sie freiwillig ein," ohne eine Spur von Reue, von Scham?

Ich. (singend).

Es war einmal ein König.
Der hatt' einen großen Floh,
Den liebt' er gar nicht wenig,
Als wie seinen eignen Sohn.
Da rief er seinen Schneider,
Der Schneider kam heran:
Da, miß dem Junker Kleider
Und miß ihm Hosen an. *)

Göthe's Faust ist doch ein Werk für die Ewigkeit, es befindet sich sogar ein Floh darin, der als Sekundant der bezielten Wanze des Merkur, auf sechs Füßen beispringt.

Er. Wie soll ich Ihnen antworten ohne Moschus? Wenn man erführe, wovon ich mit Ihnen gesprochen habe! Ich wäre ausgestoßen aus jeder guten Gesellschaft, ich dürfte nicht wieder in die Polymnia, Cäcilia, Urania Lyra, und wie die geschloßnen alle heißen. — —

Ich. Sie sind selbst Schuld daran, Ihre unreine Phantasie ist der Kammerjäger, welcher der unschuldigen, quiescirenden Wanze das Garaus macht. Sie sehen hier ein kleines Viehstück, wäre es ein großes, ich brächte es geradezu auf die deutschen Hoftheater und es sollte Glück machen. Ich schwöre es bei dem Hunde des Aubry.

Er. Sie haben Schlimmeres gethan — den Hund des Aubry nehme ich selbst in Schutz — Sie haben die Schauspieler (vgl. theaterkr. Sk. des Merkur) „grasen" lassen, eine „Heerde" aus ihnen gemacht!

Ich. Sie verschweigen die nähern Umstände, die mich rechtfertigen. Es war von den faulen Gesellen die Rede, die im stummen Spiel sich gänzlich gehen lassen, höchstens gedankenlos wiederkauen, ohne lebendige fort-

*) Der König von England hat sogar einen Hofbeamten, der den Namen Wanzentödter führt. (Vergl. Robert Southey: England und die Engländer.)

schreitende Theilnahme an dem Momente der Umgebung. Ich weiß kein besseres Bild für eine so schlechte Gewohnheit, es ist niederländisch, ich gebe es zu, aber wenn die Schauspieler auf dem Marschfelde — weiden, liegen — sage ich — so —

Er. Sie gehen in Ihrer Landschaftsmalerei weiter, als Roos und Potter, aber Sie treffen, ich fühle es wider Willen, zu meinem eigenen Entsetzen.

Ich. Allarmiren Sie Ihr Gewissen nicht ohne Noth, der Ausdruck grasen ist sogar welthistorisch; Pölitz, gegenwärtig Professor der Leipziger Staatswissenschaften, ein Mann, der das „Gesammtgebiet der deutschen Sprache" umfaßt, hat ihn in seiner beliebten und belobten allgemeinen Geschichte von den Nomaden gebraucht. Schlagen Sie nach, Sie werden mein Citat richtig finden. Soll ein Theaterkritikus vor einer Hand voll Schauspieler mehr Respekt haben, als ein Historiograph vor Millionen Seelen? Heißt nicht Agamemnon bei Homer Hirt der Völker? Wollen Sie deswegen bei den Völkern gleich an Schaafe, Esel, Schweine, Ochsen denken? Ja, der große Stern Nebucadnezar hat nach seinem Falle im buchstäblichen Sinne „Gras gefressen" — ich darf die Lutherische Uebersetzung nicht verbaillhornen — und Sie machen mit einer Heerde gewöhnlicher Schauspieler so viele Umstände? Miles gregarius hieß bei den Römern das ehrenwerthe Individuum, das wir in unserer Sprache viel undelikater einen gemeinen Soldaten nennen, und Sie wollen sich der Analogie eines klassischen Ausdrucks widersetzen? Wahrlich, wenn Sie nicht auf der Stelle Pardon verlangen, so lasse ich die römischen Legionen aus ihren Gräbern aufmarschiren, und treibe Sie sammt Ihrem ästhetischen Hauptquartier und allen Schauspielern der Welt ohne Barmherzigkeit zu Paaren.

Er. Ich ergebe mich, ich lasse Ihnen die Heerde, auch das Gras will ich nicht weiter anrühren, ich habe ganz andere Dinge im Petto. Sie haben einem Schauspieler nachgesagt, daß er in Gegenwart der Damen seine Schenkel zu beklatschen pflege. Ich habe den Knall freilich auch bemerkt und mehrere Fräulein hielten sich deswegen vor

Schamhaftigkeit einige Minuten die Ohren zu, aber glauben Sie denn, daß Sie in Ihrem Merkurius eben so indiskret seyn dürfen, als ein Schauspieler auf der Bühne, und wären Sie auch bloß Referent? Wenn man im Auslande erfährt, daß die Männer in Dresden Schenkel haben, sogar die Schauspieler; daß der Merkur in puris naturalibus von einer Gottesgabe spricht, die ich mir aus lauter Eleganz nie in meinem Leben habe merken lassen: was muß man von unserer Conduite denken? Schenkel, in einem öffentlichen Blatte, das hier allenthalben gelesen wird! Welche Brutalität! Schenkel sind durchaus censurwidrig, sie greifen die allgemeine Moral an, sie befördern das Vigiliren, auch wenn sie bloß gedruckt sind. Ich wollte, ich könnte die ganze Auflage des Merkur confisciren lassen, der Schenkel wegen, und ich confiscire sie hiermit förmlich. Mit einem Theaterkritikus, wie Sie sind, will ich jedoch die höheren Mysterien des gesellschaftlichen Lebens nicht länger durchfechten; der Tropfen höhlt wohl nach und nach den Stein aus, aber Sie sind im Punkte der Urbanität härter als Stein. Ich will nicht davon sprechen, daß Sie neulich den Koch Blasebalg gegen alles Decorum mitten durchgeschnitten, daß sie endlich metaphorice einen geschundenen Frosch aus ihm gemacht haben, weil er ihnen nicht aufgeblasen genug war; ich kenne die Blase Ihrer Mebisance, ich bin von dem Balg Ihrer Oberflächlichkeit hinlänglich durchdrungen, ich hasse überhaupt Ihren Froschlaich, Theaterkritik geheißen, so lebhaft, daß ich für den Augenblick nicht weiter in Sie dringe; deswegen sollen Sie aber in dem nächsten Verhör Ihrem verdienten Schicksale gewiß nicht entgehen.

Er. Die Gerichtsferien sind vorüber, ich habe die Pause redlich benutzt, um mich nach Ihrem Beispiele sattelfest zu reiten; ich gehe daher zum dritten Klagepunkt über, den ich mir schon längst nach juristischer Ordnungsliebe durch einen Knoten in den Gehirnorganen eingeprägt habe, nachdem die beiden ersten delicta hinlänglich absolvirt, d. h. in der Sprache meiner Collegen auf die lange Bank geschoben wor

den sind. Dieses dritte gravamen, freuen Sie sich über die arithmetische Kleinigkeit, wenn Sie an die ehemaligen hundert gravamina der deutschen Nation denken — betrifft nichts weiter als Ihren unpolitischen, absoluten Rigorismus.

Ich. Ein ganzer Jurist, wie Sie, seit Kurzem sogar ein Lateiner, sollte nicht von halben Maßregeln sprechen, wo doppelte kaum zureichen.

Er *). Werfen Sie einmal einen gemüthlichen Blick auf unser Treiben in loco, nirgends finden Sie zwei Schwerdter über einander, ausgenommen wo es seyn muß, z. B. auf unserm Gelde; beobachten Sie insbesondere die belletristische Brüderschaft, sie zeigt Ihnen sogar statt zweier Schwerdter überall zwei Hände, die sich waschen und weiter reichen, als Sie glauben, wie es denn ewig wahr bleibt: inter arma silent musae; nehmen Sie mich wo nicht ganz zum Muster — für diesen Fall müßte ich freilich ein stärkerer Lateiner seyn — aber erwägen Sie meine aisance, meine Popularität, meine Carriere, kurz meinen natürlichen und künstlichen Ascendant über die Geister und über die Dinge; befragen Sie nach allen diesen Vorbereitungen lieber die Rücksicht, als die Einsicht; denn es ist nun einmal nichts mit unserer Vernunft, was die Theologen erst jetzt nach und nach begreifen, tüchtige Juristen hingegen von jeher gewußt haben, und vermitteln Sie auf diese Art einen bequemen Frieden mit den Schauspielern. Ich wette, wenn Sie den Wein des Lobes in stärkern Dosen mischten mit dem Essig des Tadels, die Mixtur würde munden, und man dankte es Ihnen wohl gewiß auch noch an bessern Orten als hinter den Kulissen. Ach! was so ein Süftchen wirkt, das lernt man nur erst aus Erfahrung, vorzüglich wenn ich am neuen Jahre meine Rechnung über Einnahme und Ausgabe der Süßigkeiten pflichtmäßig durchgehe. Reiner Syrup ist freilich das beste Empfehlungsmittel, aber Sie lieben den Ysop zu sehr, ich verzichte bei Ihnen auf jene ungemischte Lebensessenz-

*) Bei den folgenden Worten rückt er dem Theaterkritikus näher auf den Leib und legt ihm mit jovialer Humanität die Hand auf die Schulter. Diese Erinnerung steht hier ausschließlich zum Frommen der Schauspieler, die etwa gesonnen seyn sollten, in einem Vereine zu kritisch-ästhetischer Merkurialantipoden dieses Zwiegespräch zu declamiren.

Ich. Sie wollen der Theaterkritik eine freie Constitution erlauben, aber mit Modifikationen. Vortrefflich! Ein Zauberkessel ohne Boden! Nach Ihrem ermäßigten Specifikum müßte ich z. B. einen Unterschied machen zwischen Messieurs und Mesdames, zwischen Regisseurs und Nichtregisseurs, zwischen Schönen und Unschönen, zwischen Alten und Jungen, zwischen den Lieblingen des Publikums und dem rosigen Ausschuß, zwischen den Individuen, die abzugehen und denen, die hier zu bleiben drohen, zwischen den Landeskindern und den fremden Ansiedlern, zwischen den Geistern, die auf den Merkurius pränumeriren und denen, die ihn bloß aus der zweiten, dritten, vierten Hand gratis, oft mit Extrabeilagen erhalten. Dringe ich ein in ihren Vorschlag zur Güte? Zeige ich Capacität im Unterhandeln, d. h. im Schlottern?

Er. Sie bewähren in diesem Augenblicke einen Takt, der mich an Ihnen ganz irre macht. Sie fassen mich nicht blos vollkommen, Sie ergänzen mich auch, ja wäre es möglich, Sie überträfen mich beinahe im moderaten conciliatorischen Einschreiten. Sie sind ein kapitaler Mann, sobald Sie wollen.

Ich. Ich will aber nicht und um keinen Preis. Sind Sie denn wirklich ein so sanguinischer Neuling auf der Theaterpflock- und Blockwelt, daß Sie glauben, ein Theaterkritikus könne mit den Schauspielern einen billigen Vergleich eingehen, wie mit andern Menschen.

Er. Und warum nicht? Sagen denn die Schauspieler nicht bei jeder Gelegenheit zur Direktion, zu ihren Mäcenen, insbesondere zu unserm literarischen Kränzchen, unserm ästhetischen Senat, daß Sie sich Tadel wollen gefallen lassen, aber einen sedaten, klausulirten Tadel?

Ich. Herr Defensor, wenn Sie nicht gegen mich den Sykophanten spielen, so — falle ich aus der Phrase. Schauspieler hören, sehen und fühlen Nichts als sich selbst, so will ich auch nichts hören, sehen, fühlen als mich selbst. Topp! der Theaterkritikus ist ein Schauspieler geworden, jetzt sucht er Gnade vor Ihrem Tribunale, jetzt müssen Sie ihn lossprechen.

Er. Extreme, nichts als Extreme, der Fluch des

Jahrhunderts! Sie sollen ja nicht statt Ihres bisherigen Barbierbeckens den Schauspielern das Weihrauchfaß unterhalten, dieses Vorrecht haben allein die hohen Vorsteher unserer hiesigen Thee- und Liederakademie, sie sollen nicht eigentlich schmeicheln, nein, auf Ehre, nein, sondern —

Ich. Ein Mäntelchen umhängen, und den Herren und Damen zu ihrer ausserordentlichen Kunstleistung Glück wünschen. Wenn ich schmeicheln will, dann wende ich mich an einen Minister, z. B. durch eine Dedikation, oder an eine Behörde, die aus einem einzigen Kopf besteht, oder an eine ästhetische Dame, die ein Bureau d'esprit dirigirt, oder, um sicher zu gehen, an einen antiliberalen Buchhändler, der in liberalen Dukaten zahlt, oder was für jeden Menschen das Natürlichste bleibt, an mich selbst. Ehe ich aber einem Schauspieler schmeichle, ehe ich das literarische Parasitenhandwerk an einem so verlegenen Stoffe versuche — ist denn kein Beil in der Nähe? — haue ich mir lieber gleich mit der linken Hand die rechte ab. Kennen Sie auch das dicke Ende an der theaterkritischen Lobhudelei? Exempla sunt — gloriosa.

Er. Unglücklicher! bemitleidswerther Träumer, Sie sind kränker, als ich mir vorstellen kann. Wie soll in aller Welt ein dampfender Panegyrikus Gefahr bringen? Wenn jemand so recht von amore und furore den Blasebalg des Lobes tritt, werden ihm deshalb da die Schauspieler einen Flußblock anlegen? Dann wären sie ja ärger als Cyklopen.

Ich. Sie sind ärger als Cyklopen. Es war ein Meister von theaterkritischem Stuhle, nebenbei ein Krassus an Kenntnissen, ich liebe die archäologische Zeichensprache bei gewissen Beziehungen. Wie haben den unsere Cyklopen zwischen Amboß und Hammer gebracht! Ihn will ich rächen, nicht Lessing, wie Sie früher schadenfroh bemerkten, ja ich will ihn rächen, wie noch nie ein Unschuldiger gerächt worden ist.

Er. Ihr illiberales Abknei pen im Lobe, Ihr geiziges Abwägen des Ausdrucks, Ihre oft so zweideutige Einkleidung, mit einem Worte Ihr grausames Hapern, als würden Sie exekutionsmäßig zu dem kleinen Werke der Gerechtigkeit geschleift, worüber ich mich so oft mit meinen

Freunden als über eine actio culposa und dolosa geärgert habe, das wäre in der That nur Satisfaktion für ihren verfolgten Kollegen, bloße Nothwehr, um nicht sein Schicksal zu theilen? Sie wären nicht malitiös, Sie hätten sogar ein Gewissen, das der Nemesis ins Amt greifen wollte? Sie lachen ja recht gemüthlich, fast wie ich und meines Gleichen.

Ich. Ich bin so kordat, Ihnen frei zu gestehen, warum ich mir für das theaterkritische Lob eine Sparkasse angelegt habe. Erstlich, erscheint das Gelungene selten rein, deshalb muß man nothwendig auch in der Sprache der Anerkennung zurückhalten oder man lügt, man pausbackt, man radotirt. Gut! z. B. ist nach meinem Urtheil schon ein Superlativus. Fragen Sie dagegen einen Histrio, was ein gutes Spiel bedeutet, so fährt er sogleich mit den Worten auf: Was? halten Sie mich etwa für einen Stümper, der blos gut spielt? Und ich möchte an dem kritischen Mauerquadranten, womit ich die kulminirenden Gestirne beobachte, gern noch einen Nonius anbringen, um den Höhenwinkel bis auf Minuten zu zählen. Es gelingt mir aber nicht, ich habe noch immer zu sehr über die Schnur, ich subtrahire die Refraktion nicht gehörig, die in der dicken Theaterluft viel beträchtlicher ist, als unter freiem Himmel. Zweitens, denke ich, die Leser und wenn das Glück will, auch die Schauspieler werden nach und nach meine kargen Brocken mit dem verschwenderischen Lobfutter der theaterkritischen Marktschreier ausgleichen, so daß ein mäßiger Tadel im Merkur so viel gilt als anderswo ein jubelndes Sekularlied in der theaterüblichen, tollgewordenen Prosa. Drittens —

Ex. Das lassen Sie mich sagen, jetzt komme ich hinter Ihre Schliche. Schade, daß Sie ein Theaterkritikus geworden sind, Sie könnten, Ihren Praktiken zufolge, ein recht brauchbarer Jurist seyn, hätte man das Eisen geschmiedet, als es noch warm war. Drittens also, Sie suchen in dem Ausspruche des Lobes bei jeder Gelegenheit ein Präservativ gegen die gränzenlose Anmaßung der Schauspieler, die keine andre Auszeichnung duldet, ausgenommen eine absolute; Sie wollen ihnen den Daumen auf's

Auge halten, damit sie Ihnen nicht den Ellbogen in die Rippen setzen, wenn der gewohnte Honigkuchen manchmal in dem theaterkritischen Konvict ausbleibt. Sie lieben das Schaukelsystem nicht, Sie halten es für einen subtilen Selbstmord; Sie sind nicht gern der unermüdliche Spielmann der Theaternarren, aber wozu rede ich noch weiter von Hofschauspielerkritiken? (Er stockt). Was habe ich eben jetzt gesagt? Hofschauspielerkritiken! Ich lasse die Kritiken weg, ein Grammatikus kann mich wegen der schwankenden Zusammenstellung belangen. Ich bleibe bei den Hofschauspielern stehen. Die Hof — was ist das? nochmal — die Hof — warum muß ich denn an dem Respektswort so würgen? Dämon des Sokrates! du giebst mir Licht! Ich will Hofrath werden, aus bloßer Liebe zu meiner Frau, die mir als titellosem Ktus mit Scheidung droht. Darum ergreift mich das sanfte Gefühl der Sympathie, daher die starre Devotion meiner Zunge vor einem Hof—schauspieler. Stob doch der Nachsatz, d. i. der Nachdruck, jetzt auf einmal wie schimmlig Brod aus dem Munde. Jetzt ist es anders. Ich muß Personen vertheidigen, die halb und halb Stammverwandte meines künftigen Ranges sind; ich widerrufe, ich falle von neuem aus, Sie parliren umsonst, ich fordere von Ihnen hiermit Achtung, eine ganz besondere für Hofschauspieler!

Ich. Sagen Sie mir, wodurch unterscheidet sich ein Hofnarr von einem gemeinen Narren, wie sie auf allen Straßen herumlaufen?

Er. Wunderliche Frage! Neulich gab man den König Lear, der hatte freilich einen Hofnarren um sich, ich konnte aber nicht klug aus ihm werden; er hilft mir sonach zu keiner Antwort. Ich sehe auch den Grund ein, die Narrheit war englisch und mich rettet jetzt nur eine deutsche aus der Noth. Aber hat denn Knau, unser Knau umsonst gelebt? Der selige Mann ruft mir mit Geistertönen zu: der Hofnarr unterscheidet sich von dem gemeinen Narren durch den eminenten Stol seiner Kunst.

Ich. Wenden wir den Ausspruch auf die Hofschauspieler an und wir sind im Reinen. Ich bringe für mein Theil die beiden Worte Hof und Schauspieler nicht

gern in Verbindung, weil ich für das erste, zumal in Dresden, so viel Ehrfurcht empfinde, daß ich darüber die Schauspieler völlig vergesse.

Er. Da Sie einmal Dresden erwähnen, so könnten Sie aus schuldiger Rücksicht auf die Ehre der Stadt auch unsere Schauspieler glimpflicher behandeln.

Ich. Umgekehrt, weil ich Dresden liebe, weil Dresden sonst in Kunst und Wissenschaft seinen Rang behauptet, schmerzt es mich, daß die hiesige Bühne bei der allgemeinen geistigen Harmonie öfters so empfindlich fistulirt.

Er. Was muß nur das deutsche Ausland von unsern Schauspielern denken, wenn es Ihren theaterkritischen Skizzen glaubt.

Ich. Sind Sie ein Sachse und kümmern sich so ängstlich um das fremde Geschmacksforum? Ich bin nicht so demüthig. Wenn ich noch hinzusetze, daß nach meiner Meinung aus allen deutschen Hauptstädten kein Theaterpersonal zusammenrekrutirt werden kann, das dem Kulturzustande und der großen Bestimmung des Gesammtvolkes würdig entspricht: vergeben Sie mir dann meine scheinbare Härte gegen die hiesigen Schauspieler? Um den Nachtheil zu berühren, der denselben aus den theaterkritischen Skizzen des Merkur in den Nachbarländern erwachsen könnte, so gehört es in das Gebiet der Persönlichkeit, was ich ein andermal mit Ihnen durchmessen will, sofern die Sache genehm scheint *).

Er. Ich dachte einen Augenblick, Sie wollten höflich werden, und nun sind Sie schon wieder der alte Fuchs?

Ich. Beiße nur, wo es seyn muß, und ohne Fuchsschwanz. Am Sylvesterabend sehen wir uns wieder. Merkur und Bachus sind Freunde von langen Zeiten. Sie werden sich doch nicht vor dem Bachus fürchten.

Er. Ich rechne auf Merkur, der die Seelen zur Unterwelt geleitet.

---

*) Ein zweites Heft soll, — falls dieses Erste günstige Aufnahme findet, — eben auch in der hier gewählten Weise [illegible] die Persönlichkeit der Schauspieler in den Schmelztiegel der Kritik legen.

II.

Ludwig Tieck contra Friedrich von Schiller.

Es war am 13. Januar 1823, als nach langer Unterbrechung Schillers „Wallenstein" von neuem über die Dresdner Bühne schritt. Den gebildeten Bewohnern unserer Stadt bot dieses plötzliche Aufraffen der hiesigen Kunstanstalt einen seltenen Doppelgenuß dar, denn außer der Freude, die durch das kläglichste Repertoir herabgewürdigten Bretter mit einer gut genug durchgeführten Darstellung jenes tragischen Meisterwerks gewissermaßen wieder zu Ehren gebracht zu sehen, harrte ihrer noch eine besondere Nachfeier, da Ludwig Tieck, einer der berufensten Sprecher im Parlament der dramaturgischen Kritik davon Veranlassung nahm, über diese außerordentliche Schöpfung des Lieblingsdichters der Nation in jener eigenthümlichen Weise zu reden, die Deutschland so bereitwillig an ihm ehrt.

Welche Auszeichnung aber auch Tieck's interessantes Kennerwort den Blättern der damit gefüllten Abendzeitung gewähren mag; so fühlten doch mehrere besonnene und urtheilsfähige Verehrer der Schillerschen Muse sich verletzt, ja das Nationalgefühl angetastet durch die Strenge, mit welcher der genannte tadelnde Kritiker über einem Geiste zu Gericht saß, der Deutschlands Stolz bleiben wird für alle Zeiten. Schon in der Einleitung des Tieckschen Urtheils über Wallenstein (Abendz. Nr. 22. Jahrg. 1823.) hatte man dessen abfällige Meinung aus den Worten zu erkennen geglaubt: „Es steht zu bezweifeln, ob von allen seinen Bewunderern immer das Beste in ihm verstanden wurde: aber das geht deutlich hervor, daß seine enthusiastischen Verehrer sich selten zum Verständnisse Göthe's erheben, oder gar in diesem den größern Meister und die vollendetere Kunst erkennen mögen."

Bestimmter aber noch und abgemessener trat dieser Tadel in den folgenden Blättern der Abendzeitung hervor und — um eines Theils dem Verdacht zu entgehen, als wären die stärksten der dahin zu rechnenden Stellen geflissentlich aus dem Zusammenhange gerissen worden, andern Theils, weil

es von großem Nutzen scheint, das Immergültige und Beherzigungswerthe jenes lebendig erregenden Aufsatzes hier noch einmal zu dem Leser sprechen zu lassen — sey es vergönnt, den eben so tüchtigen als verehrten Gegner selbst unverkürzt redend einzuführen.

Wallensteins Tod.

Als Schiller nach einer langen Pause mit dem dramatischen Gedichte, Wallenstein, wieder auftrat, fühlten alle, daß die Erscheinung dieses großen und merkwürdigen Drama eine neue Epoche in unserer dramatischen Literatur beginne. Es schritt damals mächtig in die schwachen Geburten des Tages ein, und plötzlich sahe man, wie gebrechlich das innere Wesen dieser Gebilde sey, und wie unzulässig jene Anmaßung, mit welcher sie damals ausschließlich unsere Theater beherrschten. Diesen sogenannten Familien- oder häuslichen Gemälden, rührenden Dramen u. s. w. an sich selber den Krieg anzukündigen, wäre unbillig und unduldsam, es hieße auch wohl die reiche Vielseitigkeit der Kunst verkennen, wenn man sie von der Bühne verbannen wollte. Was gut und trefflich in ihnen ist, was die Verfasser wirklich der Natur abgetauscht haben, wird immer lobenswerth bleiben, ja der vollendeten Unnatur, einer schwülstigen Manier, einer Dichtung in lauter leeren und hohlen Worten gegenüber gestellt, könnten sie gewissermaßen als Musterbilder, als erfreuliche Zeugen der Wahrheit gelten. Jene Idyllen aber, diese niederländischen Gemälde aus dem kleineren Leben, ließen sich so wenig Zeit, ihre wahre Bestimmung und ihre Kunstform zu finden, daß sie vielmehr von dem betäubenden Beifall der Zeitgenossen verlockt, sogleich über alle Kunstformen und Beschränkungen hinauswuchsen, bethört sich nicht nur für das wahre und höchste Leben gaben, sondern sich auch ausdrücklich polemisch der Kunst, Wissenschaft, den höheren Ständen gegenüber stellten. Wie bald vergaß Iffland die ländliche Treuherzigkeit seiner Jäger, wie viele sentimentale Carikaturen führte man, dem Beifall des Publikums

vertrauend, auf die Bühne. In seinen früheren Schauspielen erschütterte Kotzebue's betäubende Weichlichkeit so vieles Ächte und Wahre, daß man damals und auch wohl späterhin ihm nicht Unrecht gethan hat, ihn wirklich unmoralisch zu nennen. Wie ist in Göthe's Geschwistern das hellste und reinste Gemälde allem als ein leuchtendes Muster gegenüber zu stellen, was so viele in weit größerm Umfange nicht haben erreichen können. Jene beiden Lieblingsdichter hätten aus diesem schönen Werke, oder aus dem Stoff von Jery und Bätely leicht durch Deklamation, große Noth, Wohlthätigkeit, und einigen herzlosen Bösewichtern zur Zugabe, fünf Akte ausfüllen können.

Wir haben es in Deutschland erlebt, daß es gewissen Stimmungen sehr leicht wird, sich unserer Bühne zu bemeistern. Verschrobenheit muß nur zu oft für Edelmuth, das Abgeschmackte für das Große gelten: und was vermögen Kritik, Witz und Philosophie gegen jene unüberwindliche deutsche Rührung, die jedem gutgemeinten poetischen Versuche schon auf drei Viertheil des Weges entgegen kommt? Daß Ironie mit ächter Begeisterung verbunden, nur eins seyn muß, daß gewisse Dinge den Gebildeten weder zum Lachen noch zum Weinen reizen sollen, wird die Einsicht immer der Menge umsonst predigen, wenn auch unter denen, die das Antlitz der Wahrheit geschaut haben, darüber kein Zweifel walten kann.

Unter diese blassen Jugendgespenster jener Tage trat Wallensteins mächtiger Geist groß und furchtbar. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein ächter Dichter wieder heraufgerufen habe. Als ein Denkmal ist dieses tiefsinnige reiche Werk für alle Zeiten hingestellt, auf welches Deutschland stolz seyn darf, und ein Nationalgefühl, einheimische Gesinnung und großer Sinn strahlt uns aus diesem reinen Spiegel entgegen, um zu wissen, was wir sind und vermögen.

Als Göthe auftrat, ward er von dem jüngern Theil der Nation mit Freude bewillkommt, der sich an ihm bildete, mit ihm fortschritt und von ihm lernte; die Ältern nahmen Anstoß an ihm. Schillers erste Erscheinung wirkte

auf viele Gemüther mehr berauschend als begeisternd; die Ruhigeren, selbst unter der Jugend, standen kalt entgegen. Erst durch den Carlos, der ganz aus der Zeit und ihren Bedürfnissen entsprungen war, versöhnte er sich die Menge und machte auch die Philosophirenden zu seinen Freunden und Schülern, indem er allen ihren Wünschen und dem verwirrten Begehren geflügelte Worte lieh. In dieser aufgespannten Stimmung wurde ihm eine Zeit lang Politik, Philosophie und Geschichte wichtiger, als die Ausübung der Poesie. Doch führte ihn der Genius zur Bühne zurück, und eben Wallenstein war die Frucht eines siebenjährigen Studiums.

Seitdem ist Schiller immer mehr und mehr der Dichter der Nation geworden. Das sicherste Zeichen, daß sie sich an ihm hinauf gebildet hat, daß er ihr gerade genug entgegen gekommen ist, um ihr verständlich zu seyn, daß, eben unser Volk in der Poesie einen gewissen Ernst, eine Erhebung und Belehrung sucht, eine Wiederkehr großer Gedanken und feierlicher Situationen, und daß, wenn nur diese Forderungen, die sie für die unerläßlichsten hält, erfüllt werden, sie dann gern über kleine Flecken, Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten hinweg sieht, oder in der Erhebung selbst nicht bemerkt. Ob von allen seinen Bewunderern das Beste in ihm immer verstanden wurde, ist zu bezweifeln: aber das geht deutlich hervor, daß seine enthusiastischen Verehrer sich selten zum Verständniß Göthe's erheben, oder gar in diesem den größern Meister und die vollendetere Kunst erkennen mögen.

Die jüngern Dichter haben nachher fast alle diesen Ton Schillers nachzusingen versucht. Hätten sie nur auch seinen tiefen, ernsten Geist überkommen, möchten sie wenigstens seine Lust am Studium geerbt haben. Aber ihre Nachahmung besteht darin, links und rechts, wie der Säemann, mit vollen Händen Reflexionen und Sentenzen auszustreuen, unbekümmert, ob sie aufgehen oder von dem nächsten Sperling weggenascht werden. Sie glauben von ihm gelernt zu haben, wenn sie einen todten, außer dem Gedicht liegenden Begriff erfinden und dieses von ihm unterjochen lassen. Späterhin haben sie diese kalte Redseligkeit mit dem Allego-

rienspiel des Calderon verbinden können, ohne von dessen Begeisterung etwas zu fühlen, und seitdem haben Spuk, Laster und Bosheit, verklärte Gespenster und Blutschuld und Schande in allen möglichen und unmöglichen Versarten dithyrambisch ihr wildes Wesen getrieben, und das Haupt des edeln Volkssängers auf eine Zeit lang mit dicken Nebeln und frahenhaften Wolkengebilden dicht verhüllt.

Es war eine glückliche Wahl, daß Schiller einen wichtigen Gegenstand aus der deutschen Geschichte nahm. Die historische Tragödie kann keinen edlern und poetischern Anhalt finden, als das eigne Vaterland. Die Liebe zu ihm, die Begeisterung für dieses, die großen Männer, die es erzeugt, die Noth, die es erlebt, die glänzenden Perioden, durch welche es verklärt ist, alle diese Töne werden in jeder Brust um so voller wiederklingen. Das poetische Auge des Dichters, dem sich die Geschichte seines Landes eröffnet, sieht und erräth auch, wie alte Zeiten in der seinigen sich abspiegeln, wie das Beste seiner Tage nur durch edeln Kampf oder Drangsal der Vorzeit möglich wurde, und indem der Sänger alles mit dem ächten Sinn des Menschlichen umfaßt, wird er zugleich ein Prophet für die Zukunft, er wird Geschichtschreiber, und das gelungene Werk ist nun eine That der Geschichte selber, an welcher noch der späte Enkel sich begeistert, seine Gegenwart aus diesem klaren Bilde erkennen und sich und sein Vaterland an ihm lieben lernt.

Ich rede also hier nicht von jenen Gegenständen, die man willkürlich und auf gut Glück aus der Geschichte aufgreift, irgend eine Verschwörung, ein seltsamer Mord, eine Hinrichtung, Bürgeraufstand und dergleichen. Wo der Dichter dann diese Begebenheit, um sie sich und seinen Zuschauern interessant zu machen, mit Leidenschaft und starker Liebe, mit einigen höchst edeln und wieder bösen Charakteren aufschmückt, und als Virtuose oder Dilettant sein Thema abspielt, mit Variationen, die auch bei anderer Gelegenheit, unter ganz anderen Umständen sich mit Beifall dürften hören lassen.

Ein großer Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblicke erschließt. Hingeris-

ſen, befeuert wird auch das ſchwächere Gemüth von einer großen Begebenheit: um ſich dieſe anzueignen, wird es aber bald eine einſeitige Vorliebe, einen unbilligen Haß müſſen wirken laſſen. Ganz von dieſer Art iſt jener Enthuſiasmus verſchieden, der im Kleinen, wie im Großen das ewige Geſetz wahrnimmt, ſieht, wie eins das andere erzeugt, wie die Klugheit ſcheitert und eine höhere Weisheit die mannigfaltigen Fäden verbindet, und ſelbſt Zufälligkeiten noch einflechten kann, um die Erſcheinung, das Weſen möglich zu machen, das ihm eben ſo wunderbar, als gewöhnlich, eben ſo verſtändlich, wie geheimnißreich wird, und an dem dieſe ſcheinbaren Widerſprüche ſich zu einem nothwendigen Ganzen verbinden. Geht in einem Dichter die Geſammtheit einer großen Geſchichtbegebenheit auf, ſo wird er um ſo poetiſcher und um ſo größer, je näher er ſich der Wahrheit hält, ſein Werk iſt ſo vollendeter, ſo weniger er ſtörende, ſpröde Beſtandtheile wegzuwerfen braucht: er fühlt ſich ſelbſt als der Genius der Geſchichte und die Dichtkunſt kann ſchwerlich glänzender auftreten, als wenn ſie auf dieſe Weiſe eins mit der wahren Wirklichkeit wird.

Dieſen Weg hat, außer dem großen Shakeſpeare, noch kein anderer Dichter wieder finden können. Die Form ſeiner hiſtoriſchen Schauſpiele iſt die größte und vollendetſte. Es dürften ſich dieſem Dichter wohl ſelbſt, was Verſtändniß des Ganzen, und wahre Auffaſſung von Zeiten und Menſchen betrifft, nur wenige Geſchichtſchreiber an die Seite ſtellen laſſen.

Die Begeiſterung des Dichters kann aber auch wohl, ohne die Geſammtheit des Wirklichen poetiſch zu vereinigen, ein Element finden, in welchem ſein Gegenſtand ſich verklärt, und Egmont, wie Göz, ſind glänzende Beiſpiele von dieſer Weiſe. Selbſt die Dichter, die durch ihre Kraft die hohe Wahrheit ganz in Manier verwandeln, wie einige Engländer und Deutſche, können noch ihre großen Verdienſte haben.

Wenn Schiller damals den Entſchluß hätte faſſen können, oder wenn ſein Enthuſiasmus ihm den Muth gegeben hätte, uns ſtatt des Wallenſtein, in verſchiedenen Stücken den unglückſeligen Krieg jener furchtbaren dreißig

Jahre hinzumalen, so hätte er seiner Nation etwas Ähnliches gegeben, wie Shakespeare für alle Zeiten seinen Engländern hinterlassen hat. Nur freilich konnte der Deutsche nicht mit jenem Glücke beschließen, welches Richard den Dritten, nach ungeheurem Elend, in der letzten Scene so erfreulich und beruhigend endigt, oder sich in Heinrich VIII. in einer prophetischen Rede von den Segnungen des Friedens, der Ruhe und des Heils unter der Regierung der Elisabeth ergießt. Jener deutsche Krieg verwüstet alle Provinzen, Elend häuft sich auf Elend, auf keiner Seite steht das Recht klar und rein, den Eingriffen des Kaisers stellen sich die schlimmsten Grundsätze entgegen, Abenteurer benutzen die Stimmung und das Unglück, Fremde sollen das Heil bringen, da die einheimischen Fürsten in Schwäche und Widerspruch keine festen Entschlüsse fassen können, gegen Tilly's kalte Grausamkeit und Wallenstein's dunkles Gemüth hebt sich Gustav's Erscheinung leuchtend hervor, aber auch diese fallen, und schlimmer hauset nun Feldherr auf Feldherr eigenmächtig, bis die allgemeine Ohnmacht einen Frieden herbei zwingt, der zugleich, wie ein offenes Grab, alle bis dahin frische Kraft Deutschlands, alles regere Leben, ja alle Hoffnung verschlingt, und dem jene finstre Zeit des Stillstandes, der Lähmung folgen mußte, die erst wieder durch Friedrich und noch später zum Erwachen konnte aufgerüttelt werden. Diese bittere Wehmuth hätte also durch alle Begebenheiten des großen Gedichtes tönen müssen. Die Noth des Vaterlandes, der Untergang der Völker, das Brechen der Kräfte in Fürst und Unterthan, die Hoffnung, das Heil, das von Fremden kam, und sich in Übermuth und Drangsal verwandeln mußte, der Glanz einzelner Erscheinungen, welche alle die finstere Nacht verschlang: dieß alles, wenn es gelang, bildete dann ein vaterländisches großes Gedicht, wie es, wie schon gesagt, eben nur bis jetzt einmal da ist.

Doch Schiller hat es vorgezogen, den Untergang des Wallenstein abgesondert heraus zu heben. Wie sehr er die ganze Zeit kannte, welche Studien er gemacht hat, beweist das Stück selbst und außerdem sein dreißigjähriger Krieg. Ich glaube aber, das Schauspiel zeigt

auch zugleich, wie er es fühlte, daß diese abgetrennte Begebenheit kaum verständlich, oder interessant, und noch weniger groß und tragisch genug sey, um sich der Dichtkunst als eine vollständige zu bieten. Man sieht wenigstens deutlich den Kampf des Dichters, in welcher Anstrengung er mit seinem Gegenstande ringt, wie er alle Kräfte aufbieten muß, um ihn zu bezwingen, und es am Ende doch wohl zweifelhaft bleibt, ob der Held oder der Dichter erliegt.

Schiller muß sein Werk in zwei Theile und einen dramatischen Prolog scheiden. Aber diese Theile sind nicht nothwendig von einander geschieden, sondern nur willkürlich getrennt, sie fließen in einander über und der Prolog ist nur gleichsam ein Stück des Stückes, ein Gemälde, ohne Handlung, trefflich, lebendig in niederländischer Manier, Styl und Haltung ganz und durchaus anders als die der Tragödie. Ja diesem dramatischen geht noch ein anderer einfacher Prolog, voll trefflicher Wahrheiten, voraus, um die Gemüther vorzubereiten und für die ganz neue Erscheinung empfänglich zu machen. Die beiden Hälften waren, so lange das Werk noch Manuscript blieb, anders, wie jetzt, abgetheilt: das erste Schauspiel, die Piccolomini, faßte sieben Akte der beiden Tragödieen, denn es nahm noch die zwei ersten von Wallenstein's Tod in sich auf, und schloß da, wo Isolan und Buttler bewogen werden, zu ihrer Pflicht zurück zu kehren. Damals war die letzte Hälfte, die nur die drei letzten Akte der jetzigen ausmacht, wahrscheinlich in den Reden gedehnter. Aber der Einschnitt war besser, als jetzt, wo das erste Schauspiel mit der Erklärung des Max Piccolomini gegen seinen Vater endigt, daß er seinen Feldherrn selbst befragen wolle. Zwischen diesem und dem folgenden liegt wenig Zeit; die Tragödie hebt nicht mit neuen Empfindungen an, sondern knüpft sich an die vorigen. Hätte der Aufenthalt in Eger mehr Handlung und Begebenheit, so bildete dieser wohl am schicklichsten den zweiten Theil. Man sieht nur, wie schwer sich selbst die äußere Form dem Gegenstande hat fügen wollen.

Schiller fand den Charakter seines Helden, ja selbst die Ursachen seines Unterganges etwas dunkel und ungewiß. Seine Verschwörung hat nie können erwiesen werden, die

Unthat seiner Hinrichtung hat man entschuldigen müssen. Der Feldherr hatte sich auf eine gefährliche Höhe gestellt, sein Amt selbst, seine Vollmacht und Unabhängigkeit waren furchtbar, ihm sowohl, wie seinem Herrn. Alles dies hat der Dichter selbst vortrefflich gesagt und entwickelt. Er geht aber weiter, und diese geschichtliche Anschauung verleitet ihn; über die Geschichte hinaus zu schreiten. Er zeigt uns den Helden, der endlich gezwungen wird, das zu thun und zu werden, was er sich nur als ein freies Scherzen der Gedanken erlaubte: dieses Spiel mit dem Teufel, wie er es nennt, erzeugt das ernste Bündniß mit diesem. Wallensteins wunderliche Seelenstimmung, die ungewisse Dämmerung seines Gemüthes, sein Wanken, wie seine Unfähigkeit, einen Entschluß zu fassen, soll uns eben die große Lehre einprägen, daß das Leben ein Einfaches, Wahres erstreben müsse, wenn es nicht in Gefahr kommen will, dunkeln und räthselhaften Mächten anheim zu fallen. Durch diese Aufgabe, die vielleicht mehr eine philosophische, als eine poetische zu nennen ist, wird Wallenstein aber selbst ein Räthsel, der Glaube an ihn schwankt, das Interesse für ihn ermattet, er verliert, mit einem Wort, als tragische Person. Jener Begriff, (oder jene Lehre, wie es oben genannt ist,) den der Dichter mit vieler Kunst und großer Anstrengung, besonders aber mit klarem Bewußtseyn seinem Werke einlegt, ist bei ihm ein Theil von dem, was er in diesem Gedichte das Schicksal nennt, das eben hierin zur Anschauung gebracht werden soll. Diese willkürliche Stellung (so wahr übrigens jene Lehre an sich selbst seyn mag), diese bewußtvolle Absicht des Dichters macht aber aus jener großen Erscheinung des Schicksals, die aus der Gesammtheit, aus der innersten Anschauung hervorgeht, und die zwar in der hohen Begeisterung des Dichters, in der Phantasie, nicht aber in einem äußern Begriffe einheimisch seyn kann, etwas ganz anderes und beschränkteres, als sie seyn soll. Jene beschränktere Lehre liegt auch bewußt und unbewußt in jener erhabenen Anschauung, aber ein viel geheimnißvolleres, nicht in Reflexionen aufzulösendes Wesen umfaßt diesen, wie noch viele andere Gedanken. Die Idee schafft diese, nicht aber umgekehrt. So wird

Wallenstein von vielen, ja zu vielen Motiven seinem Untergange entgegen getrieben, Selbstständigkeit, Kampf ist nicht mehr möglich, und er erliegt den Umständen, der herbeigeführten Nothwendigkeit, er legt sich dieß selbsterregte Schicksal, wie die Schlangen des Laokoon, dicht und dichter um die Brust des Leidenden und erdrückt ihn. Der freie Herkules auf dem Öta, Ajax, Ödipus und Niobe sind aber ohne Zweifel größere Aufgaben für die Tragödie, als jener Laokoon.

Dieß ist auch die Ursache, weßhalb der Schluß des Wallenstein nur wenige Wirkung hervorbringt: vorzüglich im Verhältniß zur Anstrengung, oder gegen einzelne mächtige Scenen des Gedichtes gehalten. In den beiden prosaischen Tragödien des Dichters ist der Schluß furchtbar und erschütternd, weniger im Fiesko, den die Willkühr schwächt. Man hatte Schiller vorgeworfen, seine Entwickelungen seyen zu gräßlich, wild und blutig. Im Carlos ist die Catastrophe schon ungenügend, das Drama schließt eigentlich mit Posa's Tod und der Gefängnißscene: und seitdem hat Schiller in keiner seiner Tragödien einen wirklich befriedigenden Schluß wieder finden können.

Daß der Dichter Kraft und Gesinnung hatte, jene Folgenreihe von Schauspielen zu geben, geht aus dem Werke selbst hervor, denn das Kriegerische, Politische und Historische ist das Herrlichste in demselben. Es war ohne Zweifel eine einseitige Theorie, die ihn veranlaßte, der Dichtung die gegenwärtige Gestalt zu geben. Wie trefflich, unvergleichlich ist der Prolog. Alles lebt, stellt sich dar, nirgend Uebertreibung, nirgend Lückenbüßer, so der echte militärische, gute und böse Geist jener Tage, daß man alles selbst zu erleben glaubt; kein Wort zu viel, noch zu wenig. Zur Handlung selbst, von welcher er sich auch schon durch Sprache und Reimweise absondert, gehört er freilich nicht, auch fällt nichts in ihm vor, es ist Schilderung eines Lagers und der Stimmung desselben. Es ließe sich aber wohl die Frage aufwerfen, ob unser Theater nicht mehr dergleichen kleinere Gemälde haben könnte und sollte, und ob sie nicht eine eigene Gattung bilden dürften. Schilderungen andrer Art, eines ruhigen, kleinen Lebens hätte vielleicht Iffland dichten und uns

Meisterwerke geben können: Verknüpfung, Plan, Handlung; diese Forderungen sind es, die ihn und so manches andere Talent, weil sie ihnen nicht genügen konnten, so weit in das Leere und Nichtige hineingeführt haben.

Meisterhaft ist die Eröffnungsscene der Piccolomini; trefflich die Audienz im zweiten Akt, in jedem Worte spricht der vollendete Meister, man sieht, man glaubt Alles, ja sogar der Hintergrund des schon überlebten Krieges wird lebendig und überzeugend, der Zuschauer fühlt sich ganz in jene Zeit zurück versetzt. Die Tafelscene hat wiederum grossen Charakter: nur ist es wohl nicht unbedingt zu billigen, daß das Gemälde, wie manche des Veronese, uns so geordnet vorgeschoben wird, daß Schenken und Dienerschaft als Hauptpersonen den Vordergrund füllen, und die wichtigen Charaktere verkleinert mehr in den Hintergrund treten. Das kurze Gespräch der Diener hält der Dichter für nothwendig, aber es will sich nicht einfügen, und es gleicht den Zeilen in Büchern, mit einer Hand bezeichnet: man wird zum Aufmerken ermuntert, aber man fühlt die Absicht des Dichters zu sehr.

Im folgenden Schauspiel steht die Scene Wallenstein's mit Wrangel für meine Einsicht so hoch und einzig da, daß ich sie die Krone des Stücks nennen möchte. Jedes Wort, jede Andeutung und Erinnerung tritt groß und mächtig in die Seele. Dabei das Muster einer schwierigen Unterhandlung. Diese Auftritte müssen studirt werden, um sie gehörig würdigen zu können. Dieser überzeugende Glaube fehlt, bei übrigens großen Schönheiten, der Scene, in welcher Wallenstein die Kürassiere wieder auf seine Seite zu ziehen sucht; man fühlt wieder die Absichten des Dichters zu deutlich. Die letzten Scenen, in welchen sich der Held zeigt, sind ergreifend, sein dunkles Vorgefühl, die Unzufriedenheit, ja Verstöhrtheit seines Gemüthes, sind trefflich geschildert; aber dieselbe Mattigkeit, von der Wallenstein niedergedrückt wird, an welcher Gordon zu sichtlich leidet, theilt sich auch dem Zuschauer mit, und tiefe Wehmuth, Ueberdruß des Lebens, Verachtung seiner Herrlichkeit, Zweifel an aller Größe und Kraft des Charakters ist es, was uns am Schlusse beherrscht und stimmt. Und gewiß sollte eine Tragödie, die sich diesen

großen Vorwurf gewählt hat, die mit so trefflicher Kraft ausgestattet ist, nicht mit diesen Empfindungen beschließen.

Wie, wenn Wallenstein (wie wir auch glauben müssen, wenn wir die Geschichte ernst ansehn) viel weniger, gewissermaßen ganz unschuldig war? Ich glaube, alles würde dann nothwendig größer, nur fehlte freilich noch jener Grund des Gemäldes, der es zum Bilde machen. Als einzelne Geschichte, wie ich oben schon sagte, konnte es noch immer kein wahres vaterländisches und geschichtliches Trauerspiel werden.

Die französische Tragödie begreift es nicht, wie selbst ein Philoktet ohne eine Liebesgeschichte existiren könne. Wir Deutsche haben den Sophokles schon längst über diesen Mangel gerechtfertigt, ja wir finden die Forderung unserer Nachbarn lächerlich und fühlen, wie auch Shakespeare's Bürgerkriege ohne diese Zugabe, die fast das ganz neuere Drama beherrscht, seyn dürfe. Aber dennoch besitzen wir kein Gedicht (Caspar der Thoringer und Otto etwa ausgenommen), das sich bis zur allgemeinen Verständlichkeit Bahn gemacht hätte, ohne eine Beimischung der Liebe und Leidenschaft. Wo die Frauen, sey es durch Verstand oder Schönheit, eine große Rolle in der Geschichte gespielt haben, muß der Dichter ohne Zweifel sie ebenfalls einwirken lassen, und es wäre mehr als thörigter Eigensinn, sie hier abweisen zu wollen. Auch in einem dramatischen dreißigjährigen Kriege darf im Anbeginn die Prinzessin Elisabeth nicht fehlen, auch späterhin kann sie noch ein episodisches Interesse erregen. Göthe's Egmont ist, so wie ihn der Dichter in trunkener Begeisterung schon empfangen und vollendet hat, ohne die Figur Klärchens gar nicht zu denken, eben so wenig sein Götz ohne Marie und Adelheid; wenn auch ein anderer großer Dichter diese Begebenheiten ohne Einwirkungen der Liebe hätte darstellen können. Aber für unsere Literatur ist es zu bedauern, daß Schiller damals nicht den Entschluß fassen konnte, jenen grauenhaften Bürgerkrieg der Wahrheit gemäß auszumalen, und sich, zu sehr der hergebrachten Form folgend, mit einer immer unbefriedigenden Episode begnügte. Da er das mächtige Interesse für das Vaterland fallen ließ, so mußte

er sich freilich nach Wesen und Tönen umthun, die der spröden Materie Geist und biegsames Leben einflößen konnten.

Wer kennt in Deutschland nicht Thekla und die Erhabenheit ihres Schmerzes? Wie viele Thränen sind diesem edlen Bilde schon geflossen. Die Abschiedsscene vom Geliebten, die Erzählung von seinem Tode, ihre Klagen um ihn, im ersten, wie im zweiten Schauspiele, gehören, als einzelne poetische Stellen, gewiß zu dem Schönsten, was Schiller nur je geschrieben hat. Außer der Rührung hat er aber auch eine höhere Absicht mit dieser Gestalt. In dieser reinen Liebe und wahren Natur soll sich die ganze Verwerflichkeit jener düster-verworrenen Plane spiegeln: bei der großen Frage zwischen dem Freunde, der Leidenschaft und Pflicht, spricht Thekla's Herz, eben weil es liebt, das ungefälschte Orakel aus; sie und Max, und selbst Wallenstein's Freunde in ihm, muß nun untergehen: und daß diese schönen Naturen ohne alle Schuld auch in den Abgrund gerissen werden, ist eben wieder jenes Schicksal, welches der Dichter so bewußtvoll, ja gleichsam in deutlicher Figur auftreten läßt. Es wird aber dadurch, daß Schiller selbst so bestimmt und unzweideutig auf diese Einschreitung hinweist, weit mehr ein äußerer Begriff, als daß dieses furchtbare Wesen unmittelbar als Erscheinung mit überzeugender Nothwendigkeit aus der Dichtung selbst emporstiege. Dasselbe, was Schiller hier zeigt, geschieht im Hamlet auch, noch mehr im Lear: aber ein weit höherer Standpunkt läßt uns dieß Untergehen der Unschuld mehr als Lehre, die wir beiher auch wohl fassen, auf uns eindringen, als daß es nun die Sache der Tragödie selbst würde, deren Furchtbarkeit uns mit viel höheren Geheimnissen erschüttert. Auch Piccolomini knüpft ein Gewebe, dessen Fäden er nachher nicht mehr regieren kann. Wie schärft im Othello, im Richard II. und allen historischen Werken Shakespeare diese Lehre ein; aber auch sie kann bei ihm nicht so bewußtvoll in die Gesammtheit seiner wundervollen Compositionen eindringen, daß sie dort so wie hier den höchsten Thron im Geisterreiche einnähme.

Wallenstein hinterließ, als er starb, eine Tochter von drei Jahren, Piccolomini hatte keinen Sohn, wohl aber einen Neffen; nicht der Vater Piccolomini, sondern Gallas

war das Haupt der Parthei, die dem Wallenstein gegenüber gestellt wurde. Indessen, wenn der Dichter nur den Platz, den er sich erwählt hat, unüberwindlich vertheidigt, so ist es kleinlich, mit ihm darüber zanken zu wollen, auf welche Art er die Bewaffnung stellt und vertheilt. Die Gräfin Terzky, die Schwester des Helden, befindet sich im Lager, die Herzogin kommt an, und die Tochter wird vom jungen Piccolomini aus ihrem friedlichen Aufenthalte geholt. Die kluge Terzky, die den Bruder und dessen stolze Plane ziemlich kennt, im Uebermuthe sich noch höher, als er selber, versteigt, bildet sich nun ein, der Feldherr sende den jungen Obersten vorzüglich deswegen hin, damit eine Leidenschaft für Thekla in ihm erwachen und in sich bilden solle, wodurch dieser nachher dem Empörer um so gewisser und fester mit seinem Regimente verbunden sey. Sie befördert also diese Liebe, die sich wirklich erzeugt hat, sie ist die Mitwisserin, sie veranstaltet, daß die beiden jungen Leute sich sehn und sprechen. — Dieser mit Recht bewunderte Prachtbau dieser Liebe, gewissermaßen der Mittelpunkt des Palastes, — auf welchen dünnen Säulchen ruht er in ängstlicher Haltung!

Durch das ganze Werk empfindet man, trotz aller Anstrengung und Kunst, das Hereingezwungene und Unpassende der weiblichen Figuren. Die Herzogin wirkt so wenig, sie erregt nur so geringe Theilnahme, sie ist so allgemein gehalten, und kann immer und immer nur wieder von ihrer Sorge und ihrem Schmerze sprechen, daß man deutlich fühlt, sie habe den Dichter selbst beängstigt, so oft er sie mußte auftreten lassen. Die Terzky, die diesen ganzen leidenschaftlichen Theil zusammenhalten soll, ist im Grunde eben so überflüssig, daher auch ihr letztes Erscheinen keine tragische Wirkung hervorbringen kann; und die Liebe selbst ist eine schön gedichtete Episode, gegen welche sich aber das übrige Werk, und zwar das Beste und wahrhaft Historische in ihm, mit allen Kräften sträubt, die daher auch, nicht mit dem Ganzen verflößt, harmonisch mit diesem zusammenklingen kann. Daß viele jugendliche Gemüther diesen Theil dem ernst Kriegerischen und Großhistorischen, die sanften, zarten Töne dem vollen Klang und der Rede der echten Tragödie vorziehen,

ist an sich nicht unlöblich, kann aber der Kritik keinen Eintrag thun.

Schiller hat in der Schöpfung seiner weiblichen Charaktere keine große Mannigfaltigkeit bewiesen; dieß ist gerade der Punkt, wo seine Schwäche am meisten sichtbar wird. Alle seine Heldinnen sind so ganz von Liebe durchdrungen, daß sie in ihrer hohen und edeln Leidenschaft unüberwindlich erscheinen, sie sprechen sich gleich beim Auftreten so stark und voll aus, daß kaum eine Steigerung möglich bleibt. Daher ist bei ihm die Liebe ein hoher Rausch, oder eine edle Resignation, und wir hören in allen diesen Gestalten weit mehr den Dichter, als die Natur sprechen. Sonderbar, daß ihm gerade dieser Mangel die Herzen scheint gewonnen zu haben.

Ganz dithyrambisch ist seine Amalie in den frühen Räubern, die Louise in Kabale ist ihr ganz ähnlich, die Leonore in Fiesko ist nur das geschwächte Bild dieser, weil hier die Intrigue und mannigfaltige Geschichte vorherrscht. Die Königin in Carlos eben so groß, edel und ergeben: von der Eboli und ähnlichen Charakteren können wohl selbst die einseitigen Verehrer des Dichters nicht ganz läugnen, daß sie verzeichnet sind. In der Thekla spricht sich diese Weiblichkeit, die mehr Abstraktion als Wirklichkeit zu nennen ist, am edelsten aus. In der Maria Stuart wurde der Dichter von der Geschichte gezwungen, ihr etwas mehr Wahrheit, Schwäche und Verirrung zu geben, und sie ist auch wohl sein gelungenster weiblicher Charakter. Die sonderbare Jungfrau erscheint im Anfang spröde und wunderlich, in ihrer unbegreiflichen Liebe aber wieder in der Manier des Dichters, ganz so die Braut von Messina und das Fräulein im Tell.

Findet man bei unserm größten Dichter auch, daß Clärchen und Margarethe, diese wundersamen Schöpfungen, eine ähnliche Physiognomie haben, ja möchte man selbst die Marien im Clavigo und Götz ihnen gewissermaßen zugesellen, so wie die Mariane der Geschwister, so sind dennoch die reine Iphigenie, die Prinzessinn Leonore, und wie viele herrliche Gebilde zu berücksichtigen, die uns aus seinen kleineren Werken, so wie aus seinen Romanen und Erzählungen entgegenleuchten, daß wir in ihnen die reiche Schöpfergabe des Dichters,

ſo wie in ſeinen Geſtalten die Wahrheit und in ſo verſchiedenen Modifikationen die echte Weiblichkeit bewundern müſſen. Unſere verwirrten Tage und die immer mehr einbrechende rohe Anarchie macht es nöthig, dergleichen in Erinnerung zu bringen, was ehemals überflüſſig erſcheinen konnte.

Schiller leiht auch ſeinen Männern oft Geſinnungen und Reden, die den Umſtänden und ihrem Character nicht ganz angemeſſen ſind, und in welchen man nur den reflektirenden Dichter vernimmt: aber groß und wahr, ſelbſtſtändig und lebendig ſind die meiſten ſeiner Figuren, und es wäre unnütz, dieß noch beweiſen zu wollen, da man bei ihnen wohl einzelne Reden tadeln, aber an ihrer Individualität nicht ſo wie bei den meiſten Weibern des Dichters, zweifeln kann.

Mich dünkt, man kann es faſt in allen Scenen nachweiſen, wie es den Dichter ſelber gedrückt hat, ſo heterogene Stoffe zu vereinigen. Im erſten Schauſpiele, als Max auftritt, die Parthei Wallenſtein's nimmt, dieſen rechtfertigt, unwillig, ja unartig gegen den gemeſſenen Questenberg wird: wie charakteriſirt jedes Wort den jungen Soldaten, der ſeinen Feldherrn mit Liebe verehrt; nun aber, als die Rede auf den Frieden kommt, er, wie berauſcht, jene ſchöne poetiſche und berühmte Stelle deklamirt — wo bleibt da jener Max, der noch eben geſprochen hat? War er ſo geſtimmt und zwingt er ſich ſo wenig, dieſe Stimmung zu verbergen, ſo mußte er auch anders auftreten, oder er mußte hier etwas anders ſprechen. Dieſe Contraſte wollen ſich nicht vereinigen. Im dritten Akte finden wir die ſonderbare Scene, wo die Gräfin Terzky den Liebenden eine Zuſammenkunft veranſtaltet. Thekla, die ungeduldig den Freund erwartet hat, die es weiß, daß nur wichtige Minuten ihnen vergönnt ſind, muß (denn ſo lenkt der Dichter den Dialog) uns gleich umſtändlich den aſtrologiſchen Thurm und deſſen Bilder beſchreiben. Max vertheidigt recht ſchön den Glauben an die Geſtirne, aber wir fühlen, daß dieß alles gezwungen herbei geführt iſt, um uns mit dieſen Umſtänden bekannt zu machen. Als die Gräfin ſich entfernt, zeigt Thekla unverholen ihr Herz und ihre Liebe.

In Deiner Seele lebt
Ein hoher Muth, die Liebe giebt ihn ein —
Ich sollte minder offen seyn, mein Herz
Dir mehr verbergen: also will's die Sitte.
Wo aber wäre Wahrheit hier für Dich,
Wenn Du sie nicht auf meinem Munde findest?
Wir haben uns gefunden, halten uns
Umschlungen, fest und ewig.

Schön. Julie im Romeo giebt sich in der Mondnacht auf eine ähnliche Art kund. Aber sie kommt liebetrunken vom Ball, ist im Hause, hauptsächlich von einer nicht sehr gewissenhaften Amme, nicht im Kloster erzogen. Auch Miranda im Sturm sagt fast die nämlichen Worte: — aber auch hier sind die Umstände sehr verschieden, und besonders das Mädchen selbst ein ganz anderer Charakter. Der Gesang Thekla's entfernt uns, so schön das Lied ist, zu sehr aus jener militärisch-historischen Welt, bringt das Schauspiel dem Romantischen allzu nahe, worin es doch auf keine Weise aufgehn kann und soll.

Es geht ein finst'rer Geist u. s. w.

Diese berühmten Verse, die sich durch den Reim noch besonders heraus heben, gehören zu denen, wo der Dichter die Person fast ganz vergißt, und sie das sagen und poetisch ausmalen läßt, was der Hörer wohl mehr oder weniger bestimmt empfinden und denken wird. Es klingt ganz wie das Gedicht eines tief empfindenden Zuschauers auf das Stück selbst. Dergleichen hat Schiller in allen seinen Werken, und daß diese schildernden Sentenzen, diese gewissermaßen gesungenen Gesinnungen so isolirt stehen, aus dem Werke herausfallen, das ist es gerade, was sie so beliebt gemacht und so viele Nachahmungen erregt hat. Diese undramatische Eigenheit ist in der Maria Stuart einige Mal noch stärker, auffallender noch in der Jungfrau und in der Braut auf die höchste Spitze getrieben. Dieß Tadelnswürdige hat begeistert, und ist seitdem verzerrt in Nachäffungen wieder gegeben worden, und man kann darum behaupten, daß Schiller selbst, so wie er gewissermaßen erst unser Theater gegründet hat, auch der ist, der es zuerst wieder zerstören half.

— Es schleudert selbst der Gott der Freude
Den Pechkranz in das brennende Gebäude.

Ich sagte oben, die Gräfin Terzky sey eigentlich überflüssig; aber doch scheint ja der Dichter auf gewisse Weise den Ausschlag von Wallenstein's Schicksal in ihre Hand zu legen. Nachdem schon alle Motive in Thätigkeit gesetzt sind, nachdem der Unterhändler Seni gefangen ist, dem Feldherrn kein Ausweg mehr bleibt, und er in einem langen Monolog seine Lage erwägt, endlich den Schweden Wrangel kommen, ihn aber ohne Entscheidung wieder fort gehen läßt, erscheint die Gräfin, hört von diesem unbegreiflichen Wankelmuth, stellt ihm alles noch einmal von andern Seiten und in einem anderen Lichte dar, und bringt so durch die Kraft ihrer Beredtsamkeit den Zögernden zum Entschluß. Ich muß gestehen, daß dieses die einzige Stelle des Werkes ist, in der ich den Dichter niemals verstanden habe. Sie sagt ihm nichts, sie kann ihm nichts sagen, was ihm die Freunde nicht schon, er sich selbst aber weit mehr eben so gründlich und tief vorgetragen. Mit seinem Verstande, der so ungern andere über sich erkennt, wäre es nur eine spielende Bemühung, diese leichten Sophismen in ihr Nichts aufzulösen. Der Anfang ihrer Rede erinnert sehr bestimmt an die Lady Macbeth in jener Ueberredungsscene der einsamen Nacht; und ich müßte sehr irren, wenn Schiller sie nicht auch im Auge gehabt hätte. Aber wie sind dort Menschen und Umstände so völlig andere. Eine angebetete Gattin, die Einsamkeit, der vom Ehrgeiz und Bezauberung schon Wahnwitzige, das gewisse, nahe liegende Glück, daß ein einziger kühner Dolchstoß erringen kann. Dort kann Macbeth durch sein Zaudern und seine Schwäche nur besser, durch die Ueberredung, die ihn endlich bestimmt, nur milder erscheinen; hier aber verliert der Feldherr zu viel von seinem Charakter, da ihn nichts bestimmen kann, als endlich die nicht sehr durchgreifenden Gründe einer Frau, die er nicht sonderlich achtet.

Im dritten Akt hemmen die Scenen mit den Frauen die Handlung erst zu lange; die Vertheidigung der Astrologie, nachdem er schon alle bösen Nachrichten vernommen hat, ist im Munde Wallenstein's unwahrscheinlich, wenigstens etwas zu umständlich. Der Abschied des Max, da nun alles die höchste Spitze erreicht hat, ist ergreifend. Als einzelne Scene wird diejenige, in welcher Thekla den Tod ihres Ge-

liebten erfährt, mit Recht gelobt, doch wünsche ich wieder, nach der rührenden Erzählung und dem edlen Schmerz, die Reime weg, welche ihren Monolog schließen, und die freilich wieder die beliebtesten sind. Der Schluß dieser:

— Da kommt das Schicksal, — Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde.
— Das ist das Loos des Schönen auf der Erde.

ist wieder wie bittere Reflexion aus fremdem Munde. Daß das Schicksal hier, noch mehr aber das Schöne selbst personificirt worden, giebt der Stelle selbst einen leisen komischen Anhauch, weßhalb sie sich auch schon so oft zu Parodien hat hergeben müssen.

Daß Schiller die Liebe ernst und feierlich nimmt, stürmisch und enthusiastisch, niemals im Rausch die edlere Sinnlichkeit, die Grundbasis der Leidenschaft und alles Schönen, anklingen läßt, das ist es allerdings, wodurch er keusch und sittlich erscheint; und da er nie diese Erhebung dramatisch-ironisch behandelt, sondern die Erscheinung fast rein lyrisch, als ein Gedicht im Gedicht sprechen läßt, so ist er dadurch ausdrücklich des Beifalls derer gewiß geworden, die im Schauspiel nur Rührung und Erschütterung suchen.

Eine des großen Werkes unwürdige Scene ist die zweite des fünften Aktes, in welcher Buttler die beiden Hauptleute zum Mord des Feldherrn auffordert. Sie verletzt zu herbe und man sieht auf keine Weise ihre Nothwendigkeit, da hier eine Abkürzung, im Vorübergehen dem Zuschauer den Zusammenhang nur zu verstehen gebend, so recht an seinem Orte gewesen wäre. Die Scene der Mörder, welche den Herzog Clarence umbringen (Richard III.), mag wohl das Vorbild gewesen seyn. Doch hier spricht aus dem Munde der Verruchten die Nemesis selbst auf die furchtbarste Weise, ihre Gemeinheit verwandelt sich in Schauer und Entsetzen, da uns bei Schiller ihre Rohheit und ein gewisser Blödsinn nur beleidigt, und hier gegen den Schluß ein so geringer und dünner Ton einklingt, wie keiner im ganzen Gedichte, wodurch das Ende noch mehr geschwächt wird.

Wird nun nach des Helden Tode der Kaiser ihn vermissen? Wird die Armee noch dieselbe bleiben? Werden die

Schweden jetzt nicht ohne Widerstand das Land beherrschen? Von allen diesem, selbst von Octavio's Schicksal erfahren wir nichts, können auch nichts ahnen, und das ganze Gedicht ist also auch hier, wie so manches neuere, unmittelbar an den einzigen Mann geknüpft, er fällt, und alles ist vorüber, ohne daß dasjenige gelöset würde, was doch oft genug im Werke selbst unsere Aufmerksamkeit fordert. Es ist beschlossen, aber nicht vollendet. Es gleicht dadurch manchen Gebäuden der Vorwelt, die groß begannen, aber nachher durch Mangel und Drang der Zeiten nicht haben ausgebauet werden können.

III.

Der Dresdener Merkur contra Ludwig Tieck.

[Wallenstein's Tod, Trauerspiel in sechs Akten, am 24sten Februar.]

Es wäre ein sehr verdienstliches Unternehmen, zumal bei dem gegenwärtigen Zustande unserer dramatischen Literatur, wenn jemand mit erforderlichem Nachdruck die Gründe entwickeln wollte, warum zwischen der allgemeinen Stimme, die Schiller zum entschiedenen Liebling unserer tragischen Bühne erhebt, und dem strengern Urtheile einzelner ausgezeichneter Köpfe über ihn, ein so merklicher, vielfach gebrochener Kontrast besteht. Hier ist es genug, den Gegenstand der Frage in einigen flüchtigen Andeutungen von fern zu berühren. Ursprünglich hat die Vergleichung Göthe's mit Schiller, die so gern mißlingt, der richtigen Würdigung des letztern lange Zeit im Wege gestanden; namentlich bei jenen Kritikern, die in ihrem ausschweifenden Enthusiasmus nahe daran waren, Göthe als absoluten Monarchen der Poesie darzustellen. Nun kann zwar darüber kein Zweifel obwalten, daß Göthe in Absicht auf dichterische Universalität über Schiller hinausragt; wenn aber der Vorrang lediglich nach dem Maaße der dramatischen Vortrefflichkeit bestimmt werden soll, dürfte, alles zusammengenommen, die Waage noch schwanken. Ich weiß, daß diese Meinung stark abweicht von den Grundsätzen, die

gegenwärtig mehrere Literatoren geltend machen; aber ihr Ansehen kann mich nicht zum Schweigen verpflichten. Zuvörderst ist es an und für sich außerordentlich schwer und eigentlich unzulässig, einen dramatischen Dichter, wie Göthe, dessen Bahn abgeschlossen vor uns liegt, mit Schiller zusammen zu stellen, den ein früher Tod gerade in der Fülle seiner schönsten Entwickelung hinwegnahm. Hätte er noch eine Reihe von Jahren in ungebrochner Kraft gelebt, vielleicht verdankten wir ihm jetzt Werke, die seine letzten eben so übertrüfen, als diese seine Jugendarbeiten; denn seine Ausdauer war nicht minder gewaltig als sein Streben. Was wir gegenwärtig den Punkt seiner edelsten Reife nennen, wäre dann vielleicht nur ein Durchgang zu etwas Höherem geworden, wovon wir jetzt keine Ahnung haben, das aber darum noch nicht unmöglich heißen darf. Man erwäge die ungeheuern Krisen seiner geistigen Natur, die offen genug zu Tage liegen; sind sie nicht den Revolutionen vergleichbar, durch welche sich die werdenden Weltkörper periodisch ausbilden? Und wir wollten einen so tapfern Genius, der keine höhere Ruhestätte kannte, als die Unendlichkeit des Schönen, lediglich nach der Gestalt beurtheilen, in welcher er die Erde verließ? Er sey uns heilig wie ein Torso, und wenn unsre Phantasie aus dem Vorhandenen das Bild des Fehlenden nicht zu ergänzen vermag; so soll deshalb unsere Schwäche nicht dienen zu einem Maaßstabe für seine Kraft. Man denke auf der andern Seite wohl daran, daß Göthe als dramatischer Dichter alles geworden ist, was er seiner Natur nach werden konnte; daß er sich in seiner Individualität völlig abgeschlossen hat, ohne daß sein Fortschreiten jederzeit in demselben Maaße entschieden gewesen wäre, wie man es Schiller nachrühmen muß; und es wird hoffentlich einleuchten, daß man diesen unmöglich mit jenem in der hergebrachten Art und Weise vergleichen darf; oder man müßte auch behaupten, daß ein Baum nichts verliert, wenn man ihm seine Krone abhaut. Eben darum, weil man gewöhnlich vergißt, von dem wirklichen Schiller auf den höher vollendeten zu schließen, der er bei einem längern Leben nothwendig werden mußte, wird auch seine ideelle Tendenz häufig gemißdeutet, und sie ist es vorzüglich,

um derentwillen er gegen Göthe in Absicht auf plastische Wahrheit zurück stehen soll, und allerdings auch zurücksteht. Jene spekulative Phantasie, die sich in Reflexionen, Sentenzen, allgemeinen Schilderungen, abstrakten Personifikationen und andern außerordentlichen Zuthaten gefällt und ausbreitet, ist allerdings undramatisch zu nennen, wenn und wo es ausschließend auf die reinen Umrisse des Wirklichen ankommt, und sie diese durch eine ungehörige Dekorationsmahlerei verwischt. Anders verhält sich dagegen die Sache bei der Untersuchung, wie denn die Gränzen abzustecken seyen zwischen dem, was da ist oder seyn könne oder seyn solle; denn offenbar begreift die Poesie alle diese verschiedenen Stufen des Daseyns in sich, und die naturgemäße, künstlerische Verbindung derselben macht eben den wahren, dramatischen Dichter. So viel man daher auch früherhin, und zwar oft sehr geistreich zum Lobe der sogenannten reinen Objektivität gesagt hat, die noch bis auf den heutigen Tag in der deutschen Kritik als Wünschelruthe dienen muß, so ist der Stand der Frage dennoch durch diese klingende Redensart um keinen Schritt weiter gefördert worden, weil Niemand bestimmen kann oder bestimmen will, woran sich das eigentliche Objektive der Poesie mit hinreichender Sicherheit von demjenigen unterscheiden läßt, welches es nicht ist. Daher reicht dieses fließende Merkmal auch nicht aus, um darnach Göthe und Schiller in eine Art von Gegensatz zu bringen. Noch mehr wächst die Schwierigkeit einer genügenden Parallele, wenn wir den letzten Zweck der Tragödie angeben sollen, der doch, zumal nach den ewigen Musterbildern des griechischen Alterthums, nichts geringeres seyn kann als die reine Erhebung unseres Gemüths, mag die Antwort der Theorie sich noch so sehr in mannigfaltigen Ausflüchten drehen und winden. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint offenbar der dramatische Charakter Schillers, Göthe zur Seite gestellt, in einem andern und günstigern Lichte, als die neuere tonangebende Schule will gelten lassen. Die Wahlverwandtschaft seiner großen Seele mit dem Geiste der griechischen Tragiker trieb ihn mehr unbewußt als auf dem Wege der vollen Erkenntniß zu der Aufnahme der Schicksalsidee, dem Versuche mit dem Chore, der Kühnheit lyrischer Auf-

flüge und der stolzen Pracht seiner Sprache. Wie viel nun auch bei dieser theilweisen Annäherung von seiner Seite versehlt seyn mag, so wird die Macht des Ideals, das um die vollkommenere Schöpfung dieses Dichters oft eine so ätherische Atmosphäre webt, daß unserm geblendeten Auge darüber die wirkliche Gestalt des Irdischen verschwindet, immer ein eigenthümlicher Reiz seiner erhabenen Muse bleiben. Zugleich redet der bedeutungsvolle Kampf [illegible] letztverflossenen Geistesepoche aus diesen Trauerspielen so rührend und erschütternd, daß sie auch in dieser Hinsicht für alle Zukunft das würdigste, historische Zeugniß ablegen. Wie ist es demnach möglich, das tiefe, individuelle Leben der Göthe'schen Kompositionen nach ihrem ganzen unschätzbaren Werthe an dem reinen, himmelwärts strebenden Ernst der Schiller'schen Arbeiten dergestalt abzumessen, daß weder dem einen noch dem andern zuviel oder wenig geschieht? Alle Versuche der Art müssen scheitern, weil sich jede ursprüngliche poetische Richtung nicht getrennt beurtheilen läßt, wie ein einzelner Artikel des Tauschhandels, sondern erst im Zusamenhange und Inbegriffe des geistigen Verkehrs in das richtige Verhältniß tritt. Ueberhaupt geht es nicht an, das wechselseitige dramatische Verdienst Göthe's und Schiller's befriedigend festzusetzen, so lange das Verhältniß des Realismus und Idealismus zur Poesie noch einer schwankenden Ansicht unterliegt. In dieser dunkeln, aber zauberischen Gegend liegt allein der Ausgangspunkt für eine wahre und gründliche Ausgleichung der streitigen Ansprüche; und gerade daran haben die einseitigen Bewunderer Göthe's am wenigsten gedacht. Einen neuen höchst verwickelten Moment bietet die verschiedene dramatische Wirksamkeit der beiden Dichter dar, man mag dieselbe nach ihrem Grade oder Grunde betrachten. Göthe besitzt nach der Bemerkung August Wilhelm Schlegel's unendlich viel dramatisches, aber nicht eben soviel theateralisches Talent. Es ist hier unter dem erstern die feine, angemessene und durchdringende Entwickelung des jedesmaligen Gegenstandes gemeint, während das sogenannte theatralische Element vorzugsweise in der Macht der äußern, fortschreitenden Bewegung bestehen soll. Im letztern Sinne ist Schiller offenbar weit theatrali-

scher als Göthe, er treibt seine Kraft oft bis zur demokratischen Heftigkeit, und in seinen ersten Versuchen war er vollends der entschiedenste Demagog, der nur in den stärksten Reizmitteln die höchste Ausbeute suchte. Das Dramatische und Theatralische darf aber gar nicht in abgesonderte Betrachtung kommen, eines muß sich mit dem andern aufs innigste und lebendigste verflößen, so daß nirgends ein Uebergewicht entsteht; denn dieses würde jederzeit, mehr oder weniger versteckt, einen theilweisen Mangel ankündigen. Der angeführte Unterschied ist mit einem Worte unhaltbar *), und fortwährend die Quelle der unseligsten Mißverständnisse, die je länger je mehr die deutsche Bühne aufzulösen drohen. Der richtige Kanon lautet dagegen: jedes wahrhaft dramatische Interesse hat nach dem Maße seiner Kraft auch eine gleich große theatralische Bedeutsamkeit. Es wird gegenwärtig immer dringender, diesen verwirrenden Sprachgebrauch wieder in das Nichts fallen zu lassen, aus dem er hervorgegangen ist. Soviel leuchtet wenigstens aus dem Gesagten ein, daß ein so unstatthafter Gegensatz keinen Codex abgiebt, um über Göthe und Schiller mit behaglichem Phlegma Gericht zu halten. Wer noch zweifelt, der lege diesen abgegriffnen Maßstab an Shakespeare, und wenn ihm derselbe bei diesem dichterischen Koloß nicht auf der Stelle unter den Händen zerbricht, so mag sich der blinde Kritiker bessere Augen bestellen. Endlich ist auch noch durchgängig die Form des künstlerischen Grundbaues zu berücksichtigen, durch die sich beide Dichter merklich genug unterscheiden. Göthe warf sich erst in die Kritik, als seine dramatische Schöpferkraft den Eingriff des herannahenden Alters zu fühlen begann, Schiller lag dagegen dem Studium der Kunsttheorie, nachdem die ersten gewaltsamen Ausbrüche seiner Genialität vorüber waren, ununterbrochen mit der hartnäckigsten Anstrengung ob: zu seinem Wallenstein hat er sich insbesondere mehrere Jahre auf der Arena des Geistes

*) Derselben Meinung ist außer Solger auch Müllner. Sie bedarf indessen nicht einmal der Einstimmung so tüchtiger Männer, da sie unmittelbar auf der Hand liegt. Je häufiger Müllner sonst in seinen Ansichten von Solger abweicht, desto stärker muß der Ueberzeugungsgrund seyn, der beide in diesem Punkte vereinigt.

so tapfer vorbereitet, daß sein nachheriger Wiederauftritt die Phantasie berührt, wie die Erscheinung eines fabelhaften Heldenjünglings, der die Heimath seiner Jugend, die Grotte des weisen Chiron verläßt, um im mannhaften Kampfe seine Kraft an dem Geschlechte der Titanen zu erproben. Man hat Göthe in Absicht auf künstlerische Architektonik noch lange nicht genug untersucht; der hohe und süße Genuß, den seine Werke unmittelbar gewähren, widersetzt sich gern der kalten Verstandesanatomie, die auf das Ganze des Kunstwerks geht; dagegen gehört es fast zum guten ästhetischen Tone, Schiller in die Schule der meisternden Poetik zu nehmen. Mir kommt es jedoch vor, als sey dieser Günstling Melpomenens auch in seinen Verirrungen noch unendlich tiefer als die gewöhnlichen Tadler ahnen, und als habe die Kritik vollauf zu thun, dem Ziele, wie es zuweilen in der Gestalt einer himmlischen Vision vor seiner begeisterten Seele stand, überall gehörig auf den Grund zu kommen. Diese Auseinandersetzung war nothwendig, um den bezeigten Widerwillen gegen die gangbare Methode der Vergleichung zu e[illegible]ren, und, wo möglich, zu rechtfertigen. Derjenige w[illegible]rde sehr irren, der aus den vorhergehenden Bemerkungen auf eine Ungerechtigkeit gegen Göthe schließen wollte; aber verhaßt ist mir allerdings das seltsame deutsche Entzücken*), daß sich und den Gegenstand seiner Bewunderung durch freiwillige Sklaverei entehrt. Beide Dichter, die gewiß noch in den spätesten Tagen der Stolz und die Freude unseres Volkes seyn werden, brauchen zur vollkommenen Anerkennung ihrer seltenen Verdienste nichts als sich selbst; sie thun einander keinen Abbruch, sie setzen sich nicht in Schatten; und wer von ihnen als Tragöde der größere ist, mag allenfalls Apollo sagen. Sollte der Gott nicht würdiger denken als die Men-

*) „Das deutsche Entzücken!" ruft hierbei ein, Gedankenspäne schnitzelnder Original-Journal-Leser (Origin. Nr. 56.) aus: „Ein erratischer Einfall." Das deutsche Entzücken über Göthe ist der deutschen Universalität verwandt, welche die lauteste Scheue ist an der Narrenkappe der deutschen Literatur. Ach daß doch Göthe, der ehrwürdige Greis, noch Kraft genug hätte, einen tüchtigen Eimer kaltes Wasser aufzuheben und auf dieses deutsche Entzücken über ihn zu gießen! —

schen? Wer weiß, ob er beide nicht zu sehr liebt, um einen über den andern zu stellen. Offen gestehe ich aber die Schwachheit, daß ich das Geheimniß für immer in mich verschließen würde, fiele der Spruch gegen Schiller aus, und hätte ihn mir Merkur in einem Augenblicke seiner geschwätzigen Laune verrathen.

Göthe und Schiller standen anfänglich nicht in der nahen Beziehung, welche der Größe ihrer dramatischen Laufbahn ziemte. Es läßt sich eben so leicht begreifen als verzeihen, daß der Taumel des Beifalls, zu dem die Excentrizität der Schillerschen Räuber die jüngere Generation hinriß, dem Schöpfer der Iphigenia ein bedenkliches Zeichen der Zeit scheinen mußte; er hat sein Befremden darüber irgendwo selbst eingestanden und erzählt bei der Gelegenheit, wie ihn später ein wissenschaftliches Interesse mit Schiller zusammengeführt, aus welcher zufälligen Berührung nachher das Glück eines Umgangs erwuchs, das nur der Tod stören konnte. Es ist unmöglich Schiller, den Tragöden, treffender zu charakterisiren und zu rühmen, als es die zwei Zeilen des berühmten Epilogs thun:

Und hinter ihm, im wesenlosen Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

So nothwendig und heilsam die Revolution war, welche die beiden Schlegel, verbündet mit mehrern ausgezeichneten Talenten, unter vielfachen Spuren der geistigen Gährung durchgesetzt haben; so sind sie und ihre Freunde doch nicht frei zu sprechen von einer gewissen spröden Härte gegen Schiller, indem sie hauptsächlich an ihm aussetzten, daß er nicht Göthe sey, für den er weder gelten konnte noch wollte. Durch ihre Schriften, deren Werth so groß ist als der ihnen geschenkte Beifall, hat sich diese Art zu denken und zu urtheilen, fast auf alle nachfolgenden Kritiker fortgepflanzt, und es gilt unter ihnen jetzt so ziemlich für ein Zeichen der Beschränktheit oder des Eigensinnes, wenn jemand nicht laut in ihren Chorus einstimmt. Hauptsächlich dienen ihren Ansichten die bekannten dramaturgischen Vorlesungen August Wilhelm Schlegels zum Vorbilde, der aber kaum irgendwo mit einer so vornehmen und flüchtigen Nachlässigkeit geurtheilt hat, als über Schiller.

und Göthe. Die Verhältnisse der Freundschaft, womit er seine kritische Zurückhaltung beschönigen will, konnten ihm höchstens Schweigen auferlegen; sie machen ihn aber jetzt um so verantwortlicher wegen des luftigen Tanzschritts, mit welchem er vorüber schwebt, als sey es ein und dasselbe, das Ballvergnügen eines Pariser Salons zu tanzen und zweien Heroen im Pantheon der deutschen Literatur zu nahen. Namentlich berührt er Schiller's Wallenstein so obenhin, daß es hinreicht, die tändelnde Grazie seiner ministeriellen Laune bei dieser Veranlassung noch besonders erwähnt zu haben.

Mit größerm Ernst redet Friedrich Schlegel in seiner Geschichte der Literatur von Schiller, jedoch bloß im Allgemeinen, ohne ihn als Trauerspieldichter ausdrücklich zu charakterisiren. Die Methode dieses geistreichen Kritikers hat unter ihren vielen ausgezeichneten Eigenschaften einen Vorzug, der von einer gewissen Seite, zumal auf dem Standpunkt des Protestantismus, auch wieder ein Mangel heißen darf. Er stellt nämlich jede merkwürdige literarische Erscheinung im Interesse der religiösen Grundsätze dar, die nach seiner Einsicht die höchste Wohlfahrt und Bestimmung unseres Geschlechts ausmachen. Diese mit vieler Consequenz, Kraft und Beredtsamkeit durchgeführte Behandlungsweise gewährt allerdings mannigfaltige Vortheile; sie leitet zu fruchtbaren Gesichtspunkten, erleichtert den Überblick allgemeiner Zustände, bringt in die Masse der Fakta eine gewisse systematische Einheit, und öffnet dem Scharfsinne und Witze im Spiele überraschender und kühner Kombinationen ein weitläufiges Feld. Aber sie zwingt in einem andern Betracht auch zur harten Einseitigkeit, so daß statt des Ganzen oft nur die Hälfte hervortritt; sie schwächt durch ihren theokratischen Ton und Styl den Geist einer löblichen Freiheit, ohne welche der Mensch, und also auch die Literatur nichts ist; sie verkürzt den Schriftstellern die Rechte ihrer Individualität, besonders tritt sie denjenigen vielfach zu nahe, welche sich auf irgend eine Art gegen die Herrschaft des vermeinten alleingiltigen Prinzips erheben. Unter dieser sogenannten Fahne der Empörung hat nun auch Schiller, vorzüglich während seiner frühern Zeit gekämpft,

und daher bleibt Friedrich Schlegel mehr bei dem stehen, was unser Dichter nicht hätte seyn sollen, als was er denn wirklich war. Drückt aber nicht jede Anomalie, wenn auch verborgen, den Geist einer eigenen Gesetzgebung aus? Stellen die Perturbationen der Gestirne das Weltsystem nicht in ein höheres Licht? So verhält es sich auch in der Literatur, und der Kritik liegt es deshalb ob, den Zustand und Sinn solcher außerordentlichen Meteore in eine richtige Beziehung zu bringen, ohne daß dabei eine andere Regel zum Grunde liegt als die Wahrheit der alleinigen Natur. Was z. B. Schlegel in Schiller als den Geist des Zweifels, überhaupt des Widerstandes bezeichnet, dürfte unserm Dichter gewesen seyn, was die Unruhe der Uhr ist. Ein treues und vollständiges kritisches Bild konnte unter dieser fesselnden Ansicht unmöglich entstehen.

In der letzten Zeit hat schwerlich irgend ein Schriftsteller gründlichere Verdienste um die ästhetische Kritik erlangt, als der verstorbene Solger. Der Umfang seiner Kenntnisse stand mit der Sicherheit seines geläuterten Geschmacks in einem glücklichen Verhältnisse; dabei war ihm eine gewisse sittliche Grazie eigen, die dem Eindruck seiner gebildeten Sprache einen eigenen süßen Reiz verleiht. Es scheint indessen, als habe ihm seine zarte Empfänglichkeit hier und da den vollen Genuß des Starken, Gewaltigen, Erschütternden geschmälert; denn er sieht zuweilen Dissonanzen, wo ein mehr energischer Geschmack, der die Grundsätze eines geordneten Lebens von den Bedingungen der Poesie zu unterscheiden weiß, natürliche Harmonie entdeckt. So verwundet ihn am Schlusse des Wallenstein das trostlose Schicksal des Octavio Piccolomini; von der geschichtlichen Behandlung des Stoffes fordert er eine größere Treue; auch wünscht er der deutschen Vaterlandsliede stärkere Hebel, und zeigt sich daneben dem idealen Ausschmükken wenig geneigt. Mit diesen Äußerungen trifft das Urtheil Tiecks von mehrern Seiten zusammen.

Als der letztere nach langem Schweigen in der hiesigen Abendzeitung wieder das kritische Wort nahm, erfolgte sogleich eine allgemeine Bewegung. Deutschland fühlte es und gestand es laut durch seine Theilnahme, daß er

vorzugsweise zu dem übernommenen Geschäft berufen sey. Es ist überflüssig, ihn hier als Dichter rühmen zu wollen, nachdem Jean Paul, ein verwandter Genius, in der Vorschule der Ästhetik sein Lob so treffend verkündigt hat. Er gehört offenbar zu den poetischen Urgeistern, und steht neben dem erwähnten großen Schriftsteller, wiewohl in diesem das produktive Prinzip stärker seyn mag, an der Spitze der zweiten Generation, in sofern nämlich Göthe unstreitig als Oberherr der ersten zu betrachten ist. An umfassender Kenntniß und gründlicher Liebe des Theaters wird er unter den Deutschen wohl schwerlich von jemanden übertroffen. Man darf ihm um so eher in seinem Urtheile eine Freiheit von persönlichen Beziehungen zutrauen, die heutzutage in unsern meisten Flugblättern so verderblich und schaamlos eindringen, da er kein sogenannter theatralischen Dichter ist, sondern den Bühnenerfolg der Eingebung seiner reichen und tiefen Phantasie mit vollkommener Entschlossenheit nachsetzt. Die hinreißende Annehmlichkeit seiner Feder wird besser gefühlt als beschrieben; er hat auch in dieser Hinsicht für die Theaterkritik einen Ton angegeben, den man klassisch nennen müßte, wenn es je eine feste Norm geben könnte für die Beurtheilung ephemerer Produkte. Die Stimme seiner Freunde rühmt ihm außerdem das Talent eines vollendeten Vorlesers ein; und welch ein wichtiges dramaturgisches Erforderniß dieser wesentliche Theil der Kenner- und Künstlerschaft ist, liegt am Tage. Der Geist seiner Kritik zeichnet sich hauptsächlich durch lebendige, erregende Kraft aus, sie ist positiv in dem Sinne, wie Göthe es verlangt, sollte sie auch zuweilen einem verborgenen mythischen Zuge folgen. Hätte sie auch noch jenen fortgehenden dialektischen Reiz, den Lessing mit unnachahmlicher Kunst zu verbreiten wußte, so würde wenig oder nichts zu wünschen übrig bleiben.

Unter den Urtheilen, die Tieck vor einiger Zeit über die Erscheinungen auf unserm Hoftheater ausgesprochen hat, ist vom dem größern Publikum seine strenge Meinung über Schiller's Wallenstein, in sofern sie den herrschenden Begriffen laut widerspricht, schmerzlich empfunden worden.

Der Eindruck war um so lebhafter, je merklicher die Freiheit der rücksichtslosen Erörterung von der bisherigen Duldsamkeit der Abendzeitungs-Kritik abwich. Es sey vergönnt, die dargelegte Ansicht, in so weit sie etwas Anders und Höheres von dem Dichter verlangt, als er geleistet hat, im Folgenden mit einiger Ausführlichkeit zu beleuchten, da sie das Stärkste und zugleich Gedachteste enthält, was man bei dieser Gelegenheit bisher gegen Schiller gesagt hat, und wohl überhaupt sagen kann. Der gegenwärtige Versuch einer Vertheidigung rührt nicht her aus der kleinen oder eiteln Lust, einem Geiste wie Tieck widersprechen zu wollen, noch weniger trachtet sie unter der Decke nach dem Gewinn einer schmeichelhaften Popularität; sie soll vielmehr einzig und allein darthun, daß die Akten der Kritik über Schillers tragisches Verdienst in mehrern Punkten noch einer Revision bedürfen. Könnte es mir gelingen, dem Dichter unsers Volks einen ähnlichen, natürlich viel kleinern Dienst zu erweisen, als Shakespeare in so ausgezeichnetem Maße Tieck's Bemühungen bereits verdankt und hoffentlich künftighin noch mehr verdanken wird, so würde ich mich leichter als jetzt über die Mißdeutungen beruhigen, denen ein Vorhaben dieser Art unfehlbar unterliegt. Und nun genug der einleitenden Bemerkungen.

Tieck sagt (Abendz. 1823. Nr. 23.), wenn Schiller den Entschluß hätte fassen können, oder wenn sein Enthusiasmus ihm den Muth gegeben hätte, uns statt des Wallenstein, in verschiedenen Stücken den unglückseligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre hinzumalen; so hätte er seiner Nation etwas Ähnliches gegeben, wie Shakespeare für alle Zeiten seinen Engländern hinterlassen hat. Mir scheint dagegen der Verfasser des Wallenstein unbedingtes Lob zu verdienen, daß es ihm nicht in den Sinn gekommen ist, ein Werk zu unternehmen, das durchaus mißlingen mußte, und dessen Ausführung jede noch so große Dichterkraft, selbst die eines Shakespeare, übersteigen dürfte. Denn es findet offenbar zwischen der Kette der bürgerlichen Unruhen in England und dem Elende des dreißigjährigen Krieges, beide im Lichte der dramatischen Poesie betrachtet, ein so unermeßlicher Unterschied statt, daß jedes Recht ei-

ner vergleichenden Folgerung verschwindet. Hat der Deutsche ein Vaterland, wie der Engländer zu Shakespeare's Zeit? Mag unser zusammengewürfeltes Länderquodlibet sich messen mit der natürlichen Abgeschlossenheit jenes Inselreichs im Schooße und unter der Ägide des Meeres? Obendrein haben die meisten europäischen Völker theils zugleich, theils hintereinander in jenem Kampfe eine Rolle gespielt, so daß die Deutschen auf ihrem eigenen Grund und Boden häufig nur als Einschiebsel erscheinen, fast wie der Schalttag im Schaltjahre: und dieses chaotische Gemengsel soll den Stoff hergeben zu einer Gallerie echt vaterländischer Dramen? Und wie steht es ferner mit der Glaubenstrennung, die zuletzt den Hintergrund der verschiedenen Feindseligkeiten bildet? Ist der Dichter Protestant, so muß seine Vaterlandsliebe das Interesse des Katholicismus hintansetzen; zeigt er sich als Katholik, so begeht seine Einseitigkeit den entgegengesetzten Fehler; will er gar nicht Partey nehmen und das Geschehene in einer höhern vermittelnden Anschauung zusammenfassen, so zerfällt es mit allen herrschenden Begriffen und sein vaterländisches Drama wird höchstens ein vaterländisches Gespenst. Kaum ein Historiker kann den dreißigjährigen Krieg wahrhaft darstellen, viel weniger der dramatische Dichter. Auch würde kein Herz das Elend, kein Verstand die Verkehrtheit dieser furchtbaren Periode ertragen, wenn sie im Spiegel der lebendigen Wahrheit erschiene; und diese ist doch für den aufgegebenen Zweck durchaus nothwendig. „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst." Das größte Übel für die poetische und zugleich möglichst treue Darstellung des erschütternden Gegenstandes bleibt jedoch der sichtbar wachsende Mangel an tiefen Triebfedern, höhern Ideen, bedeutlichen Beziehungen, deren Stelle je länger je mehr frevelhafte Willkühr, grausamer Eigennutz und kalte Arglist einnehmen; nebenher geht eine Politik, die sich in eben so zweideutigen als fruchtlosen Unterhandlungen erschöpft, bis endlich die allgemeine Ohnmacht durch den westphälischen Frieden den Abgrund des Verderbens mehr verdeckt als schließt. Dieser Ausgang, der nach einer solchen Reihe von fürchterlichen Katastrophen, dem Geiste weder einen sichern Anhalt, noch dem Gemüthe eine

würdige Befriedigung gewährt, eignet sich offenbar mehr zum Epilog in einer Reihe von Jeremiaden als zum Zielpunkte eines tragischen Cyklus. Danken wir denn Schiller, daß er diesen Pfad der Unmöglichkeit nicht betreten hat. Vergleicht man zum Überfluß diese lockern, fliehenden, buntgefärbten Gruppen eines dreißigjährigen Jammers mit den ehernen, in einander geschmiedeten, echt nationalen Ringen der englischen Bürgerkriege, welche der Schutzgott der Tragödie selbst gedichtet zu haben scheint, so geht wohl klar hervor, wie das Schicksal Shakespeare unendlich günstiger vorgearbeitet hatte als dem Verfasser des Wallenstein, und es ist daher schwerlich rathsam, bei so ungleichartigen Weltzuständen eine gleichartige Form der Darstellung zu verlangen.

Es ist zu bedauern, daß es Tieck nicht gefallen hat, seine Gedanken über das poetische Nachbilden historischer Stoffe weiter auszuführen, zumal, da dieses Feld der Betrachtung in unserer Ästhetik noch so gut als unangebaut liegt. Es würde sich dann unfehlbar gezeigt haben, unter welchen Bedingungen der Spruch giltig oder ungiltig ist: „Die Wirklichkeit taugt selten zum Gedichte."

Tieck stößt sich unter andern auch an den Umstand, daß Schiller in seiner Darstellung über die Geschichte hinausgegangen ist, in sofern nämlich auf Wallensteins Verschwörung ein undurchdringliches Dunkel ruht, welches die letztere höchst zweifelhaft macht. Bei Erwägung dieses Moments, welches tiefer als irgend ein anderes in den Gegenstand der Frage eingreift, ist es unumgänglich nothwendig, unsern Kritiker selbst reden zu lassen. „Schiller zeigt uns den Helden, der endlich gezwungen wird, das zu thun und zu werden, was er sich nur als ein freies Scherzen der Gedanken erlaubte: dieses Spiel mit dem Teufel, wie er es nennt, erzeugt das erste Bündniß mit diesem. Wallensteins wunderliche Seelenstimmung, die ungewisse Dämmerung seines Gemüths, sein Wanken wie seine Unfähigkeit, einen Entschluß zu fassen, soll uns eben die große Lehre einprägen, daß das Leben ein Einfaches, Wahres erstreben müsse, wenn es nicht in Gefahr kommen will, dunkeln und räthselhaften Mächten anheim zu fallen."

Wie aber, wenn Schiller in der Darstellung seines Wallenstein gerade so historisch gewesen wäre als die Geschichte selbst, und zwar eben durch den künstlichen Schein der Abweichung, welchen Tieck wegwünscht? Wie, wenn der Dichter, sey es mit klarer Besonnenheit, oder genialem Instinkt, eben die thatsächliche Ungewißheit des Verbrechens in die psychologische Ungewißheit der schwankenden Natur eingehüllt hätte? Wie, wenn sich aus dieser bewußten oder unbewußten Tendenz der durchgängige skeptische Reiz, den der Held bis an sein Ende um und über sich verbreitet, nicht nur erklären, sondern auch rechtfertigen ließe? Wie endlich, wenn wir diese Ansicht als den Schlüssel der ganzen Tragödie betrachten müßten, an dem zuletzt auch die eingewebte Idee des Schicksals und so vieles Andere hängt? Was bleibt denn in Wallenstein eigentlich unentschieden, seine Kraft oder sein Wille im Augenblicke der Entscheidung? Offenbar nur der letztere? Diesen Angelpunkt der ganzen Darstellung hat Schiller mit bewunderungswürdiger Kunst in allen Theilen seines Werkes hervorgehoben. Man zweifelt nicht, man darf und kann keinen Augenblick zweifeln an der Macht des wunderbaren Mannes, und selbst die gedankenvolle Unschlüssigkeit, welche aber immer nur wie eine kühne Laune, wie eine tiefsinnige Frage hervortritt, mit welcher er seine innere Unendlichkeit ausmißt, und auf welche dann der Abgrund seines verschlossenen Daseyn's mit erschütternden Geisterstimmen antwortet, selbst diese gehemmte Bewegung dient nur dazu, sein gewaltiges Vermögen in ein höheres Licht zu setzen, indem sein wiederkehrendes dunkeles Brüten bildlich einen Schatten jener ewigen Schöpferkraft darstellt, wenn wir sie uns nach unsern schwachen Begriffen im Rathe mit sich selbst denken, ob sie eine Welt aus dem Nichts rufen soll oder nicht.

Wie räthselhaft nun auch die Gemüthsstimmung des Fürsten ist, so dürfte dennoch dieser Doppelsinn des Lebens das Interesse seiner tragischen Persönlichkeit eher erhöhen als vermindern. Zuvörderst wird dadurch das Maaß seiner Schuld beträchtlich geringer, ohne deshalb ganz zu verschwinden, indem sie jenem sittlichen Mangel oder Fleck nahe

kommt, den Aristoteles als nothwendige Bedingung der vollkommenern tragischen Wirksamkeit bezeichnet. Außerdem gewinnt Wallenstein an allgemeiner Bedeutung zurück, was ihm an individueller Klarheit abgeht; denn er stellt uns von einer gewissen Seite nicht sowohl den einzelnen Menschen als das Loos der Menschheit überhaupt dar. Jene dämonische Gewalt, die uns anfänglich als bloßes Spiel der Phantasie anzieht, allmälig immer mehr umstrickt, erst mit losen, dann mit strengern Banden, bis sie uns endlich über die Gränze der Pflicht auf den Punkt der größten, früher unmöglich geschienenen Gefahr lockt: ist sie nicht das finstere Blendwerk, das jedem Leben droht, und müssen wir nicht alle in unsern Busen greifen, wenn die Tragödie uns diese fortgehende Bezauberung der Hölle in einem erschütternden Bilde vorhält? Hier begegnen wir unfehlbar einer Spur jener ideellen Tendenz, der sich Schiller so gern überläßt. Dieses umfassende Daseyn und Wirken schlicht aber an und für sich die Umgränzung der persönlichen Wahrheit nicht aus, es erweitert sich blos in freien Umrissen mit dem Zusatze eines tiefern Gehalts. Wie Göthe in Mephistopheles das Prinzip des Bösen mit der höchsten Anschaulichkeit entwickelt, so enthüllt Wallenstein jene Nachtseite unsers Gemüths, von der uns das Verderben unter der Maske der gaukelnden Gedankenfreiheit auflauert. Die Natur des Gemäldes bringt es mit sich, daß die Farben nicht ganz durchsichtig seyn können, sie ergreifen aber um so stärker und treffender.

Weiterhin kommt Tieck noch einmal auf die angebliche Thatsache der Verschwörung zurück und meint, daß eine strenge historische Ansicht Wallensteins Unschuld wohl ganz außer Zweifel setzen dürfte; er fügt hinzu, wenn der Dichter in seiner Behandlung des Stoffs von demselben Standpunkt ausgegangen wäre, so hätte nothwendig alles größer werden müssen; jedoch zweifelt er auch unter diesen Umständen noch an der Möglichkeit einer vollkommenen tragischen Rundung. Woher soll aber die wachsende Größe der Katastrophe kommen, vorausgesetzt, daß die historische Treue durchgängig beibehalten wird? und

es wäre doch wider alle Consequenz, dieselbe in dem einen Punkte gewissenhaft zu behaupten und von andern Seiten wieder aufzugeben. Wenn der schuldlose Wallenstein seinem Verderben entgegen geht, ohne die Größe der Gefahr und die Mittel seines Sturzes zu kennen; so wirft diese Unbekanntschaft mit den nächsten Verhältnissen, — mag sie auch noch so sehr in einen sittlichen Zauberglanz gesetzt werden, — unvermeidlich einen starken Schatten auf die Kraft seines Geistes; er gleicht dann dem Stier, welcher schlafend an seiner Krippe erschlagen wird. Weiß oder ahndet er umgekehrt im vollen Bewußtseyn seiner Unschuld, was ihm von seiner feindseligen Umgebung bevorsteht; so muß er offenbar wie ein Wetterstrahl gegen gegen sie losbrechen, und dieses urplötzliche, unwidertreibliche Einschreiten vernichtet dann mit einem Schlage den ganzen Bau der ängstlich gesuchten historischen Wahrheit.

Tieck findet schon den gegenwärtigen Ausgang der Tragödie zu herbe; aber bleibt derselbe nicht immer noch Honig gegen die entsetzliche Bitterkeit, mit welcher uns der unverschuldete Fall des Helden das Herz zerreißen würde? Gränzenloser Undank des Kaisers, schändlicher Verrath mitten im Heere, unbegreifliche Auflösung des bisherigen unbeschränkten Feldherrnansehens, empörender Sieg des Gemeinsten über das Höchste: ist das der Felsen, auf den der Bau der neuen, geschichtlich treuen Verbesserung gegründet werden soll? Noch übler steht es mit dem Glauben an den unbefleckten Wallenstein; er bildet recht eigentlich das Räthsel, an dem die Vernunft scheitert, wenn sie die ganze Laufbahn des ungeheuern Gewaltmenschen ermißt.

Dagegen dürfte der Ausweg, den Schiller getroffen hat, ungleich näher zum Ziele führen. Er verwickelt seinen Helden so künstlich in den unaufhaltsamen Stoß der Dinge, daß unser Herz ihn, wo nicht entschuldigen, doch wenigstens bemitleiden muß, als er endlich, fortgeschleudert vom Verhängniß, den lange vermiedenen Weg betritt. In diesem Sinne sagt Max am Schlusse der Piccolomini:

— — Ja, ihr könntet ihn,
Weil ihr ihn schuldig wollt, noch schuldig machen.

Auf eine ähnliche Weise gedenkt Wallenstein des Kaisers,

unmittelbar in dem Augenblick, als er das Loos über sich geworfen hat:

Er kann mir nicht mehr trau'n, — so kann ich auch
Nicht mehr zurück. . . Geschehe denn, was muß.

Was übrigens die kritisch eingelegte Lehre betrifft, daß der Zweck des Lebens ein Einfaches, Wahres sey, so geht sie wohl nur nebenher als ein natürliches Ergebniß der fortschreitenden Entwickelung, ohne das Ganze als durchdachte Absicht zu beseelen und zusammen zu halten. Das Dichten nach Grundideen scheint nie Schillers Sache gewesen zu seyn; höchstens wagt er von der Höhe seiner historischen Anschauung, wo ihn die Gelegenheit reizt, einen Schritt gegen das Ideal. In unsern Tagen ist dagegen häufig von tragischen Grundideen die Rede; einige Dichter und Kritiker betrachten sie als eine schlechthin nothwendige Bedingung, andere wollen daraus auf die Abwesenheit einer schöpferischen Phantasie schließen, und berufen sich zu dem Ende auf das Beispiel der größten Meister, deren gelungenste Werke keine Spur einer kalten, berechnenden Reflexion zeigen sollten. Das letztere Beweismittel ist nach dem verschiedenen Sinne der Anwendung giltig oder verwerflich. Es verfehlt offenbar den Dienst, wenn die Meinung dahin geht, als seyen die besten poetischen Schöpfungen mehr durch einen glücklichen Treffer, als aus absichtsvoller Verbindung entstanden. Wie der Prozeß der Crystallisation einem bestimmten Naturzuge folgt, der sein inneres Gesetz in der Regelmäßigkeit der äußern Form abdrückt; so ist auch dem vollendeten Dichter ein scheinbar mechanischer Bildungstrieb gegeben, der aber dessen ungeachtet für jedes seiner höhern Produkte einen eigenen verborgenen Mittelpunkt hat, um den er unter dem Scheine der Bewußtlosigkeit so lange wachsende, magische Kreise zieht, bis der naturgemäße Umfang erreicht ist. Man kann z. B. allerdings sagen, Shakespeare habe nach bloßer Eingebung gedichtet, ohne alle abstrakte Anstrengung, wenn man nur auch zugleich eingesteht, daß eben diese Untrüglichkeit des arbeitenden Geistes die höchste Zweckmäßigkeit und in ihr die Idee aller Ideen umfaßt. Auf der andern Seite kann auch ein Grundgedanke die Seele durchstrahlen und erwärmen, an und aus

dem sich erst im Fortgange der Zeit ein dichterisches Erzeugniß entwickelt; und es ist Uebereilung, wenn man demselben wegen seiner mehr bewußten Abkunft die Echtheit der Geburt bestreiten will. Alles kommt darauf an, ob sämmtliche Theile dergestalt in einander greifen, daß die gefühlte Absichtlichkeit den Eindruck der freien Schönheit nicht trübt; es muß keine Lücke, kein Sprung, kein Nothbehelf, kein Zwang sichtbar werden: mit einem Worte, der Geist muß vollkommen mit der poetischen Verkörperung zusammenfallen. Diese Bemerkung schien nothwendig, wegen des Zwiespalts, in dem jetzt häufig die Theorie der tragischen Dichtkunst mit der Praxis liegt. Um auf Schiller zurück zu kommen, so war er wohl ein Dichter, in dem die höhern Anschauungen des Lebens und der Welt auf dem tiefsten Seelengrunde ruhten; daß es ihm nicht immer gelingt, sie so vollkommen auszusprechen, als er wünscht; daß sie zuweilen bloß in der Gestalt der Ahnung durchdringen oder vorüberstreifen, mag in einer Hinsicht für Mangel gelten, sobald man von einer andern Seite zugiebt, daß auch das Helldunkel, womit er den Abstand zwischen dem Wirklichen und Ewigen hinmalt, für die unbezwingliche Sehnsucht des Menschen ein großes tragisches Moment hat. Diese geheimnißvollen Signale, die er als tragischer Priester gleichsam von der Zinne des Tempels herabsendet, werden ihm bis an's Ende der Tage die Gemüther gewinnen und erhalten. Wenn so Vieles, wenn vielleicht Alles um und über uns ein Räthsel ist, soll der Tragiker allein eine Ausnahme machen?

Es erhellt aus anderweitigen Aeußerungen, daß Tieck die Behandlung der Schicksalsidee, wie sie in der letzten Zeit herrschend geworden ist, seinen Beifall versagt. Diese Mißbilligung kann indessen lediglich die besondere Art der Ausführung treffen, denn die Sache selbst ist durch die griechischen Tragiker und Shakespeare hinlänglich gerechtfertigt. Seine wahre Meinung läßt sich aus der hingeworfenen Andeutung schwer errathen; sofern ich sie nicht mißverstehe, hat Schiller darin gefehlt, daß er den Gedanken des Schicksals als einen äußern Begriff mit zu sichtbarer Anstrengung einfügt, anstatt denselben durch dichterische Anziehungskraft frei und leicht aus der Seele des Zuschauers

hervorzulocken, durch welche naturgemäße Entwickelung er einzig und allein eine vollkommene tragische Wirksamkeit erhalten soll. Dieser Styl der Darstellung ist offenbar der größte, der gedacht werden kann; aber auch der einzige? Es scheint nicht, und Schiller's Wallenstein bietet mannigfaltige Vertheidigungsgründe dar. Der Glaube des Helden an die eiserne Macht des Verhängnisses ist unmittelbar eins mit dem weissagenden Gefühl, das er aus den Sternen schöpft; sein astrologischer Wahn gehört zu den Thatsachen der Geschichte, folglich dürfte der Dichter von dieser Grundlage um so weniger abweichen, jemehr ihm die Kritik auf andern, weniger wesentlichen Punkten die höchstmögliche Annäherung an die Wirklichkeit zur Pflicht machen will. Wallenstein's Schuld vermindert sich ferner in eben dem Grade, je gewisser er sich in den Armen eines unvermeidlichen Schicksals fühlt, das ihn gewaltsam dem Untergange entgegen reißt. Mit der größten Bestimmtheit sagen dies die Worte des Prologs:

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte;
Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch eurem Herzen menschlich näher bringen:
Denn jedes Aeußerste führt sie, die Alles
Begränzt und bindet, zur Natur zurück;
Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

Die Schicksalsidee bietet zugleich das trefflichste Surrogat dar, zum Ersatz des höhern menschlichen Interesse, welches die damalige allgemeine Auflösung der Dinge im Laufe der Zeit entweder aufs tiefste verunstaltet oder bis zur gänzlichen Nichtigkeit geschwächt hatte, indem nun der dunkel aufgeregte Sinn dem Schooße der Nacht anvertraut, was sich vor dem Antlitze des Tages nicht mehr halten kann. Auf diesem Wege der Ausgleichung tritt unter andern der Zwiespalt der religiösen Meinung mit allem, was daran hängt, in die bescheidensten Gränzen zurück, so daß man Wallenstein vollkommen begreift, wenn er zu dem Bürgermeister von Eger sagt:

Seyd ohne Furcht! ich hasse
Die Jesuiten. — Läg's an mir, sie wären längst
Aus Reiches Gränzen. — Meßbuch oder Bibel
Mir ist all eins. — Ich hab's der Welt bewiesen —

Der wesentlichste Vortheil endlich, der aus der durchgeführten Schicksalsidee für das Ganze, besonders für den Schluß entspringt, besteht darin, daß die Einheit eines theils sichtbaren, theils unsichtbaren Zusammenhanges mit allen Schauern der Nothwendigkeit sich aus der Geisterwelt in unsere Brust senkt, unserer Betrachtung einen umfassenden, gleichsam systematischen Gehalt unterlegt und uns so in das Gebiet jener wundervollen Traumgesichte versetzt, aus dem uns die verschleierte Wahrheit, lächelnd in Thränen zuwinkt. In dieser geheimnißvollen Mahnung fühlen wir trotz aller bittern Schranken die Unendlichkeit unseres Daseyns, und darin liegt das Prinzip der tragischen Erhebung.

Das Schicksal, so fährt Tieck fort, erscheine bei Schiller in der Beschränkung eines äußern Begriffs, da es doch nach seiner wahren Natur dem Geheimniß einer unendlich höhern Ordnung angehöre, und also das Bewußtseyn derselben bereits voraussetze, nicht aber umgekehrt hervorrufen könne. Diese Behauptung ist vollkommen richtig, es fragt sich bloß, ob sie gegen Wallenstein angewendet werden darf. Das Schicksal kommt nämlich in dieser Dichtung nicht bloß als verborgene Macht des unwiderstehlichen Weltgeistes vor, von welcher Seite es offenbar die erste, absolute Instanz bildet, sondern es hat außerdem noch eine Zunge, mit welcher es oft und unter feierlichen Gebehrden seinen eigenen Namen nennt, um die tiefere Enthüllung zu unterstützen und zu begleiten. Man denke sich eine Uhr, deren feines, tief verwickeltes Getriebe in seinen leisen Tönen dem Ohre entgeht, dann aber auch manchmal mit merklicherm Klange einfällt, als wolle und müsse die wirkende Federkraft auf einem einzelnen Punkte durchbrechen; so hat man ein ungefähres Bild des angedeuteten Verhältnisses; ein Bild und noch dazu ein künstlich zubereitetes, aber doch immer ein erleichterndes Mittel der Anschauung. Wenn dem Witze die poetische Andacht mangelt, so kann er darin leicht die Lächerlichkeit einer Parodie finden, dessen ungeachtet ist

der Tragödie dieser scheinbar verschwenderische Haushalt unentbehrlich, sobald ihr nicht, wie bei den Griechen, die natürliche, längst und allgemein entwickelte Denkart entgegenkommt, oder ein Geist, wie Shakespeare Zaubereien hervorruft, die durch ihre Ueberschwenglichkeit dem Schicksale den Mund stopfen, indem sie es zu der reinsten Geistigkeit hinaufläutern. Und selbst bei ihm finden sich Spuren jener Personifikation, die Schiller so gern und häufig braucht; sie kann auch nirgends ganz fehlen, wenn wir sie als Parole des Verhängnisses betrachten. Die Unbestimmbarkeit, das Irrationale des Gedankens, der seiner hörbaren wiederkehrenden Bezeichnung anhängt, verstärkt sich aber in der empfänglichen Phantasie sogleich durch die Macht der fortschreitenden Association; es geht etwas Aehnliches vor, wie bei der Entladung einer elektrischen Batterie, und in dem augenblicklichen Gefühl dieser zusammentreffenden Berührung offenbart sich eben annäherungsweise dasjenige, was die Kunstsprache die Idee des Schicksals nennt. Das Wort ist wie überall bloß die Beschwörungsformel des Geistes; wo dieser nicht antwortet, da herrscht Mechanismus, die Poesie mag eine Gestalt annehmen, welche sie will.

Niemand wird je die Unzulässigkeit dieser Art von Tragödien beweisen; sie schließen einen Kreis für sich ab, der auf dem unermeßlichen Gebiet der Poesie so viel Recht hat als irgend eine besondere Kunstgattung. Wie man Tieck schreiendes Unrecht zufügt und schon öfter zugefügt hat, indem man seine dramatische Behandlungsweise des einen und des andern Gegenstandes nach den engen, gangbaren Forderungen beurtheilt; so ist es auch eine schwere Einseitigkeit, die Darstellung der Schicksalsidee, zumal in dem ergreifenden Sinne des Wallenstein, von unserer Bühne verweisen zu wollen. Die Braut von Messina, die so manche Fehlgriffe darbietet, wiewohl sich auch in ihnen überall der edelste Schwung des Geistes verräth, steht in Absicht auf den Grundgedanken des Schicksals offenbar weit unter Wallenstein; hauptsächlich darum, weil hier das durchgeführte tragische Prinzip im Charakter und Leben des Helden auf einer wahren historischen Basis ruht. Zum rechten Erfolge der Schicksalstragödie gehört in unsern Tagen von Seiten des

Publikums ein wirksames Versetzen in die Gedankensphäre des Dichters; der Zuschauer muß diesem auf halbem Wege begegnen, die frühern Empfindungen und Gedanken, welche die Fügungen des Lebens und der Welt in ihm hervorgerufen haben, um den gegenwärtigen tragischen Eindruck versammelnd. Das ist aber nicht jedermanns Sache, und da der Dichter, eben weil die behandelte Idee nicht mehr kräftig im Volke wurzelt, wie bei den Griechen, die Assonanz des Schicksals nothwendig und mit gutem Grunde stärker hervorhebt, so ist eine gewisse Monotonie fast unvermeidlich, und diese stört natürlich den Genuß um so empfindlicher, je dürftiger sie hervortritt.

Unter den heutigen Dichtern hat Müllner in seinen Tragödien die geistreichste Vertheidigung des Schicksals geschrieben; Tieck's völlig entgegengesetztes Urtheil tritt seinem Verdienste auf eine schneidende Weise zu nahe, und wie es scheint, sind die Reverenzen im Tübinger Literaturblatt nicht ausgeblieben. Traurig, daß unsre besten Köpfe in einer unnöthigen Opposition leben, während das poetische Jammervolk unter der Fahne geistloser Zeitschriften, unberufener Buchhändler und gebrechlicher Genossenschaften sich herzt und küßt *). Könnte Müllner sich überwinden, das Schicksal fahren zu lassen, und setzte er seine Herrschaft über die Sprache, seine psychologische Tiefe, seine kritische Besonnenheit, seine scharfsinnige Combinationsgabe und seine leidenschaftliche Stärke an einen freien Gegenstand, der dem allgemeinen poetischen Bedürfniß näher liegt; er würde durch diese vereinigten Vorzüge selbst bei der schlaffen Verkehrtheit des jetzt herrschenden Geschmacks auch auf der Bühne den entschiedensten Sieg davon tragen.

---

*) Die bereits angezogenen Haubnerer Originalien machen bei Anführung dieser Stelle die Bemerkung: „Das ist stark gesagt, beinahe eben so stark, als in den kritischen Hypochondristen, Originalien S. 32. aber gut, daß es gesagt wird. Nur was die angeblichen Reverenzen im Literaturblatte anbelangt, damit wird's wohl umgekehrt seyn, Tieck wird wohl in jure reverentiarum verstehen: denn wenn mir recht ist, so sind dessen neueste Gedichte im Literaturblatt schon 1821 und 22 recensirt worden, und nicht so, wie es Tieck gewohnt ist, nicht chapeau bas. Wenn inzwischen die Herren, die etwas zu sagen haben in der Republik, einander vice versa scharf kritisiren, was ist denn dabei Trauriges? Es wäre viel trauriger, mein' ich, wenn sie sich auch herzten und küßten, wie der versificirende Plebs, wenigstens viel langweiliger.

Unter allen Bemerkungen, die Tieck gegen Wallenstein vorbringt, ist wohl die eigenthümlichste der Gedanke, Wallenstein werde von zu vielen Motiven seinem Untergange entgegengeführt, er büße darüber seine Selbstständigkeit ein, erliege den Umständen, der herbeigeführten Nothwendigkeit. Nach meinem subjektiven Dafürhalten, das ich nicht für mehr ausgeben will, als es ist, hat Schiller gerade von dieser Seite den Meister bewährt. Nur durch diesen wachsenden ungeheuern Andrang der Verhältnisse, die sich dem Helden von allen Seiten entgegen thürmen, so daß er keinen Schritt mehr frei zu haben scheint, als den er zuletzt nach langer Ueberlegung thut; ja nur durch die vollkommene Unwiderstehlichkeit der Dinge gewinnt Wallenstein unsere volle tragische Theilnahme, die zwar auf der einen Seite auch bei dem stärksten Schein der Nothwendigkeit sein Verfehlen anerkennt, — „denn der Mensch ist frei und würde er in Ketten geboren" — aber auf der andern ihn eben deswegen in den lebhaftesten Schutz nimmt, während der Gedanke an das allgemeine Menschenloos unserm Gefühle eine edle Wehmuth beimischt. Diese tragische Stellung macht einen Theil des genialen Kunstgriffes aus, durch welchen der Dichter, wie schon oben erwähnt wurde, die historische Wahrheit auf seine Weise vollkommen erreicht, indem er Wallenstein dem Interesse unseres Herzens so nahe bringt, daß wir ihn verstohlner Weise, gleichsam auf einem heimlichen Schleichwege für unschuldig erklären trotz seiner That. Diese bleibt nämlich, auch nachdem sie vor unsern Augen geschehen ist, für unser zweifelndes Bewußtseyn ihrem sittlichen Werthe nach eben so unausgemacht, als sie es nach ihrem wirklichen Vorgange in der Geschichte ist. Und wie unüberwindlich fest erscheint der Held bei den wildesten Anfällen des knirschenden Schicksals, sein einzelner Wille ist ein Heer, mehr ein Kriegsgott, als ein Kriegsfürst!

„Es ist entschieden, nun ist's gut — und schnell
Bin ich befreit von allen Zweifelqualen.
Die Brust ist wieder frei, der Muth ist hell,
Nacht muß es seyn, wo Friedlands Sterne strahlen.
Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüth
Zog ich das Schwert; ich that's mit Widerstreben,
Da es in meine Macht noch war gegeben!

Nothwendigkeit ist da, der Zweifel flieht,
Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben."

Diese mächtige Stelle ist der höchst bewußtvolle tragische Einschnitt, der Wallenstein's unerschöpfliche Thatkraft von dem Tiefsinn seines Willens löst; jene Worte bilden gleichsam den Donner des Geschützes, unter dem die Schlacht mit dem Schicksal durchgekämpft wird, in Einem Athem, dessen letzter Zug in einen Trauermarsch ausklingt, welcher die Siegesbotschaft des entflohenen Geistes über alle äußeren Zeichen der scheinbaren Niederlage verkündigt.

Doch auch darüber ist Tieck eines andern Sinnes, er findet, daß der Schluß des Wallenstein wenig Wirkung hervorbringt, vorzüglich wenn man ihn mit der Erschütterung mancher frühern Scene vergliche. Später läßt sich derselbe Kritiker folgendermaßen darüber noch bestimmter vernehmen. „Die letzten Scenen, in welchen sich der Held zeigt, sind ergreifend, sein dunkles Vorgefühl, die Unzufriedenheit, ja Verstörtheit seines Gemüths, sind trefflich geschildert; aber dieselbe Mattigkeit, von der Wallenstein niedergedrückt wird, an welcher Gordon zu sichtlich leidet, theilt sich auch dem Zuschauer mit, und tiefe Wehmuth, Überdruß des Lebens, Verachtung seiner Herrlichkeit, Zweifel an aller Größe und Kraft des Charakters ist es, was uns am Schlusse beherrscht und stimmt. Und gewiß sollte eine Tragödie, die sich diesen großen Vorwurf gewählt hat, die mit so trefflicher Kraft ausgestattet ist, nicht mit diesen Empfindungen beschließen." — Dann noch einmal: „Eine des großen Werkes unwürdige Scene ist die zweite des fünften Aktes, in welcher Buttler die beiden Hauptleute zum Morde des Feldherrn auffordert. Sie verletzt zu herbe und man sieht auf keine Weise ihre Nothwendigkeit, da hier eine Abkürzung, im Vorübergehen dem Zuschauer den Zusammenhang nur zu verstehen gebend, so recht an seinem Orte gewesen wäre."

Bleiben wir einen Augenblick bei dem zuletzt erwähnten Punkte stehen. Die Scene zwischen Buttler und den beiden Hauptleuten Deveroux und Macdonald scheint mir eine eben so würdige als nothwendige Pforte zum Hause des Todes, durch welche man mit der angestrengtesten

Spannung, die ein eigenes schwelgerisches Grauen durchzuckt, in die ganze Tiefe des Abgrundes hinabschaut, aus dem das Schwerdt der Nemesis, gehalten von unsichtbarer Hand, den nahen Blitz verkündigt. Ohne diese gründliche Ausführung des Vorgrundes, auf dem die kommenden Schreckensgestalten, wie in einer tragischen Maskerade, unter blutigen Grüßen vorüberziehen, würde unserer Theilnahme die volle Bestimmtheit, die unbedingte Gewißheit mangeln, die uns gegenwärtig ergreift, wie der Gedanke der Nacht im Gefühle der Dämmerung. Eine episodische Vorbereitung, ein indirektes Zuwinken des Bevorstehenden, wie Tieck fordert, möchte zu schwach, zu flüchtig seyn, um den Abschied eines Riesengeistes, wie Wallenstein, anzudeuten; der ganze fünfte Akt näherte sich dadurch unfehlbar zu sehr dem Lockern, Schwankenden, Zufälligen.

Sobald jene getadelte Scene in dem hier bezeichneten Sinne aufgefaßt wird, behauptet auch Wallenstein den hohen Nachdruck seines Charakters bis ans Ende, und es erscheint an ihm nirgends eine Spur von Mattigkeit, man müßte denn auch seinen letzten Schlaf dafür ausgeben wollen. Jean Paul bemerkt in dieser Hinsicht sehr treffend, nicht das unmittelbare Hereinstürzen, sondern das stufenweise Hereindrohen des Schicksals, das bange wachsende Vorgefühl der großen Katastrophe verleihe Wallenstein den hinreißenden, tragischen Reiz. In der That, wie dem Tode Cäsars nach der überlieferten Meinung außerordentliche Zeichen vorhergingen, durch welche die ewigen Götter ihren Liebling schon während seines Lebens zur Erde bestatteten, als müßten sie seiner Ankunft mit offenen Armen zuvoreilen; so schmückt sich auch für und um Wallenstein die ganze Gegenwart der Dinge zum nahen Antritt des Trauerzuges, und diese verborgene Thräne, mit welcher der Genius des Schicksals den Todtenkranz bereitet, und dem Helden auf die Stirne drückt, ist größer als die außerordentlichste That, die er noch selbst verrichten könnte.

Begleiten wir mit diesen Augen der Theilnahme den Helden von der dritten Scene bis zu der sechsten, in welcher er unter den Händen der Mörder endet. Es ist ein Zug der erhabensten Schönheit und Rührung, daß Wallen-

stein, als er voll denkenden Ernstes in der verneinten Unruhe der Himmelsbewegungen seinen Glücksstern sucht, diesen in einem Augenblick von tiefsinniger Zerstreuung mit Max Piccolomini verwechselt. Soll etwa der Herzensdrang, der ihn in den Sternen die Zukunft lesen heißt, ein Zeichen der Schwäche seyn? Unmöglich, denn die stärksten Naturen sind dem Glauben an eine unabänderliche Ordnung der Dinge am ersten unterworfen, sie tragen mit täuschendem Gefühl ihre innere Selbstständigkeit auf den Gang der Außenwelt über, und treiben auf diese Art unter dem ahnungsvollen Namen des Schicksals eine heimliche Abgötterei mit sich selbst; das zeigt der königliche Wahlspruch: Cäsar und sein Glück! Unmittelbar vorher, ehe Wallenstein dem Schatten seines jungen Freundes, dieser aus seinem Leben verschwundenen Blume, den Zoll reinster Liebe bringt, wodurch er sich vor unserer Phantasie von jeder frühern Gewaltthätigkeit reinigt, sagt er mit der edelsten Fassung:

Verschmerzen werd' ich diesen Schlag, das weiß ich.

Sieht diese Äußerung der Mattigkeit ähnlich? Ich denke, diese redet eine andere Sprache. Oder kann sich die Größe der Kraft bloß im zeitlichen Verlaufe der Handlungen zeigen? Mich dünkt, das tapferste Beharrungsvermögen giebt sich eben in jenen kurzen, bedeutungsvollen Worten kund, denen man es glauben muß, daß sie kein anderes Siegel der Geltung bedürfen als sich selbst. Diese einzige Erinnerung an Max rollt zugleich noch einmal das Schönste und Beste der durchgekämpften Vergangenheit vor uns ab, auf goldenen Wolken erscheinen die beiden Liebenden, denn das trefflich motivirte Schweigen über Thekla läßt sie uns nur näher in der Strahlenkrone des Engels erblicken; indem wir aber mit schmerzlicher Wonne das Andenken der schuldlosen gefallenen Opfer feiern, sehen wir auch um so heller den Pfeil schärfen, womit der Tod die Brust des Helden durchbohren will. Von jetzt an nimmt eine tragische Gradation die andere auf, bis zum Augenblick des Mordes. Das weitere Gespräch zwischen Wallenstein und der Gräfin Terzky, die von allen Seiten den Ruf der unterirdischen Macht zu hören glaubt, hat nach der unumgänglichen Na-

tur der Sache in einzelnen Wendungen Ähnlichkeit mit der Art und Weise, wie Cäsar die Warnungen seiner Freunde und Mutter ablehnt. Freilich, wenn der letztere bei Shakespeare sagt:

Von allen Wundern, die ich je gehört,
Scheint mir das größte, daß sich Menschen fürchten,
Da sie doch sehn, der Tod, das Schicksal Aller,
Kommt, wann er kommen soll —

so dringt dieses Machtwort, dem übrigens der witzjagende Muthwille auch einen komischen Anstrich geben kann, tiefer ein, als der lakonische Ausruf Wallensteins: Furcht! Wovor? Das angebliche Schleichfieber der Mattigkeit ist sicher anderswo, als in dieser heldenmüthigen Frage zu suchen. In der vierten Scene mahlt zuvörderst das Springen der Kette den nahen Riß, womit das Schicksal droht, auf eine höchst poetische und erschütternde Weise; während unser Herz bebt, versetzt Wallenstein ganz ruhig:

Nun, es sey.
Mir muß fortan ein neues Glück beginnen,
Denn dieses Bannes Kraft ist aus.

Ist das auch Mattigkeit? Man bekommt eine wahre Sehnsucht nach ihr, und möchte fast unsrer Zeit diese seynsollende Krankheit des Willens als Recept verschreiben. Die folgende Unterredung zwischen Wallenstein und dem verkümmerten Gordon dient offenbar dazu, die Kraft des erstern auf Kosten des andern recht glänzend hervorzuheben, wie besonders die Worte beweisen:

So bist du schon im Hafen, alter Mann!
Ich nicht. Es treibt der ungeschwächte Muth
Noch frisch und herrlich auf der Lebenswoge;
Die Hoffnung nenn' ich meine Göttin noch,
Ein Jüngling ist der Geist, und seh' ich mich
Dir gegenüber, ja, so möcht ich rühmend sagen,
Daß über meinem braunen Scheitelhaar'
Die schnellen Jahre machtlos hingezogen.

Wenn auch hier wieder Spuren der Mattigkeit obwalten sollen, so war auch Zeus matt, als er schwor, spielend den Widerstand seiner Olympier in Fesseln zu schlagen und sie

in diesen zwischen Himmel und Erde empor zu halten. Höchstens dürfte ein kritischer Mikrolog aussetzen, daß die Absicht des Kontrastes zu sehr hervordringe. Noch einmal erinnert sich Wallenstein an Max Piccolomini und bezeichnet denselben mit der größten Bestimmtheit als Sühnopfer für seine Schuld, dessen Tod ihm die fortdauernde Gunst des Schicksals versichere. Auch diese Zuversicht, die sich noch besonders im Glauben an die allwaltende Mitwirkung der hingerafften Tugend verherrlicht, will schlecht passen zu einem Symptom der Mattigkeit. Endlich erreicht die Steigerung den Gipfel, als selbst Seni knieend, in Gesellschaft Gordons und im Namen der warnenden Sterne, Wallenstein um Änderung seines Sinnes fleht, und dieser darauf sein ganzes Charakterbild, das sogar bei aller sittlichen Verschönerung in dem eingemischten, zweideutigen Nebenzuge sich treu bleibt, also vollendet:

Hätt' ich vorher gewußt, was nun geschehen,
Daß es den liebsten Freund mir würde kosten,
Und hätte mir das Herz, wie jetzt gesprochen —
Kann seyn, ich hätte mich bedacht — kann seyn,
Auch nicht. — Doch was nun schonen noch? Zu ernsthaft
Hat's angefangen, um in Nichts zu enden.
Hab' es denn seinen Lauf!

Wenn aber derselbe Held, der früher gesagt hat: Die Sterne lügen nicht — gegenwärtig dem Abgeordneten derselben keinen Glauben schenkt, weil aus dem Himmel seiner Brust ein anderes glückverheißendes Orakel schallt; so liegt darin, statt der bezeichneten Mattigkeit, eine so überschwengliche Gewißheit der Seele, daß auf sie nichts Größeres folgen kann, als jener heilige Schlaf, welchen die Hand der Gewalt mordet.

Wie die unerschütterliche Seelenruhe Wallensteins, trotz des melancholischen Anfluges, der sich von Zeit zu Zeit einstellt, um so tiefer ergreift, je näher der Augenblick der verbrecherischen Katastrophe rückt, und zwar hauptsächlich durch den Gegensatz zwischen der sichtbaren Gewißheit des Unterganges und der unargwöhnischen Brust des Helden; so geht auch nach seiner Ermordung die tragische Entwickelung in immer schnellern, größern Schritten vor sich. Als

die Gräfin Terzky mit dem Lichte in der Hand Thekla's Abwesenheit entdeckt, mit dem ganzen Gewicht des Schreckens, in das uns der Dichter so schön eingeweiht hat: wer hört da nicht rauschen den wachen Geist des immer stärker eindringenden Verhängnisses? Das tiefe Dunkel, welches auf Thekla's Entfernung ruht, fließt mit dem Jammer der grauenvollen Nacht wunderbar schön zusammen, und reißt das Gemüth, welches durch diese Erinnerung an die Vermißte gelähmt, aber auch gestärkt worden ist, zur steigenden Erwartung jedes Äußersten hin. Die Welt muß untergehen, so meint der entzückte Schmerz, seitdem Thekla dahin ist. Die Nachricht von der Ermordung des Grafen Terzky läßt die empörten Wellen des Geschickes von neuem zusammenschlagen, bis endlich seine Gemahlin, nicht die Stifterin, aber doch die Beratherin so vieles Unheils, würdig ihres dahin geschiedenen Bruders, wie ihres eigenen Charakters und der zurückgelegten Laufbahn durch genommenes Gift den tragischen Kreis vollendet, und so das Schloß zu Eger durch eine nahe, wenn auch abgeschwächte Perspektive, in das Haus der Atriden verwandelt. Versinken in das Geheimniß der Welt; Mahnung des Gewissens an die Folgenreihe jeder Unthat; Anschauen der geschichtlichen Gesetzmäßigkeit, die auch aus dem Spiegel des Ideals noch hervorblickt, und zur steten Begleiterin dieses innern Wechsels Erhebung über jede zeitliche Macht; dies sind nach meiner Empfindung die Eindrücke, welche der großartige Schluß der Tragödie hervorbringt. Es wäre mehr als wunderlich über Richtigkeit der Gefühle streiten zu wollen; genug, wenn jede der verschiedenen Stimmungen ihren Sprecher hat.

Tieck fragt unter andern in Beziehung auf den Ausgang des Wallenstein, ob der Kaiser den Helden verlassen werde, was wohl das Heer im Sinne führen möge, wie es mit den Entwürfen der Schweden, mit dem Schicksale des Oktavio Piccolomini aussehe, worüber das Gedicht ein ganz unerlaubtes Schweigen beobachte. Es wundert mich nur, daß kein Kritiker so artig gewesen ist, sich vor allen nach dem Befinden der Herzogin zu erkundigen. So viel ich begreife, wird die Weltgeschichte nie fertig, jeder ihrer

großen Momente trägt auch schon wieder einen andern im Keime, jede Antwort führt zu einer neuen Frage, und wenn also die Tragödie diese Verkettung der Dinge auch nur einigermaßen treu hervorheben will; so muß sie sich schlechterdings mit einer theilweisen Bestimmtheit und Befriedigung begnügen, oder sie lügt gerade am stärksten, wenn sie die volle Wahrheit sagen will.

Seitdem August Wilhelm Schlegel die Liebe zwischen Max und Thekla für eine Episode erklärt hat, ist die Wiederholung seines Ausspruches so ziemlich allgemein Mode geworden. Auch Tieck nennt jene Liebe „einen Prachtbau, der auf dünnen Säulchen ruhe;" überhaupt meint er, man fühle bei jedem Schritt das Hereingezwungene der weiblichen Figuren.

Wenn Napoleon in dem Feldzuge, der Paris vertheidigen sollte, Gemahlin und Sohn im Lager um sich versammelt hätte, wäre das nicht ein tragischer, und vielleicht auch ein politischer Entschluß gewesen? Ich habe mich in der Stille immer gewundert, warum es ihm nicht in den Sinn gekommen ist, Positien auf dieser äußersten Spitze zu nehmen. Die Analogie zwischen ihm und Wallenstein ist unverkennbar, wiewohl die gefährliche Lage des letztern für die Vergleichung noch immer weit zurücksteht. Wer in diese angedeutete Vorstellungsweise eingehen kann, der wird die Herzogin, Thekla und die Gräfin Terzky neben Wallenstein völlig an der rechten Stelle finden; ihre Erscheinung wirkt, wie die großgedachte Ouverture einer heroisch-tragischen Oper.

Es ist wahr, die Herzogin geht nur so nebenbei mit, sie greift nirgends wesentlich ein. Aber hebt sie nicht durch die Unterordnung ihres Charakters die andern Gestalten? Sie muß einmal da seyn nach den Regeln der gesellschaftlichen Ordnung; wäre sie ausgezeichneter, oder gar außerordentlich, so würde der Platz zu enge für die übrige Entwickelung. Auch verzeiht man Wallenstein gern eine unbedeutende Gemahlin; der Lauf der Welt drückt sich darin treu genug aus.

Daß die Gräfin Terzky die Schwester des Helden ist, den sie an kühner, hochfliegender Denkart noch zu übertref-

sen scheint, wiewohl sie auf der andern Seite in ihrem schwindelhaften Beschleunigen der Maßregeln die weibliche Schwäche überaus wahr und anschaulich darstellt, wird bei dem Urtheile über sie meistens ganz vergessen. Ihr tragisch interessanter Charakter ist von dem Dichter eben so fein als lebendig und erschütternd durchgeführt. Man hört, man sieht Wallenstein in ihr, aber überall mit jenem Unterschiede, den das Geschlecht hervor bringt. Wie tief ist nicht der Zug gegriffen, daß sie in ihrem vorgreifenden Scharfsinn meint, der Herzog habe Thekla in der stillen Absicht durch Max Piccolomini aus dem Kloster in's Lager führen lassen, damit sich zwischen beiden eine Neigung entwickele zum Vortheile seiner bedrohten Lage! Und wie köstlich sticht dagegen wieder das stolze Selbstgefühl des Bruders ab, der den fernsten Gedanken daran für unmöglich hält, und diese seine Meinung später durch die schlagende Frage an den Tag legt: Ist der Junge toll?

Tieck findet besonders die Rede unbegreiflich, durch welche die Gräfin Terzky Wallenstein zu bestimmen sucht, den letzten Schritt zu thun; sie könne ihm nichts sagen, was ihm nicht seine Freude, wenn er sich nicht selbst eben so gründlich und tief auseinander gesetzt habe. Diese Bemerkung, so richtig sie an und für sich ist, dürfte doch nur die eine Seite des Verhältnisses betreffen.

„Wer ruft euch? Hier ist kein Geschäft für Weiber." Mit diesen Worten empfängt Wallenstein die Schwester, ich wiederhole es, die Schwester. Während der ganzen Unterredung ist er in sich versunken, nicht wie einer, der Rath braucht oder haben will, sondern wie jemand, der nur von Zeit zu Zeit aus seinem tiefen Nachdenken erwacht, und die Außenwelt flüchtig berührt, immer aber so, wie er sie schon längst aufgefaßt hat. Man darf es nicht übersehen, daß die Gräfin anfänglich immer nur dasjenige in einen geschickten Auszug bringt, worüber Wallenstein bereits einig ist; daß sie sich ihm vielmehr aufs innigste anschmiegt, als getrennt gegenüber stellt, in welchem letztern Falle er sie keinen Augenblick ertragen würde. Daher hören wir aus seinem Munde nicht sowohl eine bestimmte Antwort, als eine laute

Bestätigung seines Seelenzustandes; darum sieht er vollkommen ab von der Umgebung in den Worten:

Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang,
Hülfreiche Mächte!

Später fällt er wieder ein:

Wahr ist's! Sie sah'n mich immer, wie ich bin,
Ich hab' sie in dem Kaufe nicht betrogen.

Aber wie steht es, kann und wird und muß man erwiedern, mit der unzweideutigen Erklärung:

Von dieser Seite sah' ich's nie. — Ja, dem
Ist wirklich so! u. s. w.

Ich weiß erstlich nicht, ob die angeführte Stelle so unzweideutig ist, als sie aussieht, denn oft folgt im Drama indirekt die entgegengesetzte Meinung aus der Nothwendigkeit des Selbstbetrugs. Jedoch diese Ausflucht ist hier nicht nöthig, die Sache erklärt sich höchst natürlich. Die Gräfin erinnert ihren Bruder daran, daß er bereits viel früher durch seine gränzenlose Gewaltthätigkeiten ein Verbrechen für den Kaiser gethan habe, daß er also auch wohl jetzt gegen ihn wiederholen dürfe. In diesem Lichte, welches ihm früher der Drang der Nothwendigkeit verdunkelte, hat sich Wallenstein allerdings noch nicht gesehen, das sittliche Interesse fängt scheinbar bei ihm Feuer; er gefällt sich in der neuen Sophistik, die in dem fremden Munde einen Anhalt bekommt, und so steht nach meiner Einsicht dem Zusammenhange darin nichts entgegen.

Nur einige Worte noch über Thekla's Charakter und Eingreifen in den Gang der Begebenheiten. Tout pour elle! Diese Devise, zu der die reizendste Fürstin einen von den ritterlichen Abenteuern des dreißigjährigen Krieges begeisterte, ist auch die meinige in Absicht auf Thekla, Schiller's edelstes weibliches Bild. Sie hat einen abstrakten Anklang, die individuelle Wahrheit fehlt ihr; so sagt Tieck und so hat man oft und lange vor ihm geurtheilt, mit Recht und mit Unrecht, je nachdem man den Standpunkt wählt. Auch das Ideale des Charakters, so möchte ich das von Tieck bezeichnete abstrakte Wesen lieber nennen, soll bei einer vollendeten poetischen Behandlung in der gesonderten, ungetrübten Persönlichkeit aufgehen; darüber ist keine Frage

mehr. Es giebt indeſſen Fälle, wo die Gränzen des Rechten ſchwer zu unterſcheiden ſind, wo in der Größe und Herrlichkeit der menſchlichen Natur ſich eine ſolche Allgemeinheit aufthut, daß die enge und ſcharfe Wirklichkeit darüber in eine duftige Ferne zurück weicht, die aber jedes Herz wie in das Land der ewigen Verheißung nachzieht. So dürfte es ſich mit Thekla verhalten, und ob nun der Kritiker die Welt mehr nimmt, wie ſie iſt, nach dem Grundriß der Wirklichkeit, als Realiſt, oder mehr wie ſie ſeyn ſoll, nach der Anſchauung des Ideals, das allein motivirt zuletzt die äſthetiſche Entſcheidung.

Ich muß zufolge dieſer Erklärung gewiſſe ſchwimmende Umriſſe in Thekla's Erſcheinung zugeben; ich mache mich allenfalls anheiſchig, ſie in jedem Worte nachzuweiſen; erkläre und entſchuldige ſie aber, und wo auch das nicht angeht, ſtelle ich ſie mir auf folgende Art zurück. Thekla iſt durch und durch die Tochter Wallenſtein's, zuvörderſt in ihrem durchdringenden, herrſchenden Blick, denn an Verſtand verhält ſich Max nur wie ein Kind gegen ſie; dann in ihrer ſchwunghaften Kraft, welche offenbar den hochſtrebenden Sinn des Vaters wiederholt, aber ohne Aufnahme ſeiner ſittlichen Schattenſeite; wegen dieſer reinen Unſchuld nimmt nun auch das geheimnißvolle Weſen, welches jenen über die Erde unter die Sterne treibt, und von dort wieder mitten in die Wirklichkeit verſenkt, eine höhere Richtung, und ſo redet ſie vom Schickſal und weiht ſich demſelben als eine heilige Seherin, als eine wunderbare Prieſterin des Unausſprechlichen, deren hieroglyphiſche Sprache nur klar und beſtimmt wird im Gefühl ihrer ewigen Liebe.

Um nur einiges Nähere zu bemerken, ſo dünkt es mich, daß Thekla im dritten Akte der Piccolomini, wo ſie Max erwartet hat, dieſer nun da iſt und auch die Gräfin Terzky eintritt, vollkommen deshalb gerechtfertigt werden kann, daß ſie den aſtrologiſchen Thurm ziemlich weitläufig beſchreibt, worüber Tieck ſein Befremden äußert, indem er darin ein nothgedrungenes Einſchiebſel ſehen will. Ein einziger überſehener Umſtand ändert und vertheidigt dieſe ſcheinbare Unzuläſſigkeit, erhebt ſie ſogar zur pſychologiſchen Wahrheit. Denn in demſelben Augenblick, als die Gräfin ſich entfernt hat,

sagt Thekla schnell und heimlich, wie die Beischrift des Dichters lautet:

Trau' ihnen nicht. Sie meinen's falsch.

So zerreißt sie mit einem einzigen ihrer sonnenhellen Blicke das Gewebe der listigen Terzky, und übt über Max eine Art von geistiger Vormundschaft aus, die man nicht ohne lächelndes Erstaunen beobachten kann. Weil sie vollkommen über den Dingen steht, die man ihr verbergen möchte, leitet sie auch jene astrologische Beschreibung in einem scherzhaften Tone ein. Wie konnte sie in der peinlichen Gegenwart der Gräfin schicklicher, angenehmer, weislicher reden, als von den Wunderdingen, die sie seit kurzem in dem neuen Aufenthalte gesehen hat?

Uebrigens sagt das Gedicht irgendwo ganz bestimmt, daß Thekla dem Vater nacharte; Wallenstein nennt sie selbst mit körniger Empfindung sein starkes Mädchen, und als der Grund zusehends mehr und mehr wankt, auf dem er steht, da will er die Tochter noch als Heldin behandelt sehen. Dieß im Allgemeinen; das Einzelne leidet noch manche mildernde Deutung, worauf es aber hier nicht ankommt.

Um endlich zu wissen, ob die Liebe zwischen Thekla und Max eine Episode heißen darf, untersuche man genau, ob die Tragödie ohne dieselbe nichts von ihrem wesentlichen Eindruck, vorzüglich am Schlusse verlieren würde, und ob und wie sie denn bei einer reinhistorischen Durchführung gewinnen möge. Die tief ergreifende Art, wie Wallenstein noch in den letzten Scenen des Max als seines guten Engels gedenkt, der ihm vollkommen den Werth eines reinen Lebens gezeigt; Thekla's zurückgestrahlte Trauergestalt, an der sich der Untergang einer schönen Welt noch einmal leuchtend emporhebt; die erschütternde Erscheinung der Gräfin Terzky, welche die Schaale des Verderbens mit unruhiger Thätigkeit angefüllt hat, sie aber auch mit fester Entschlossenheit austrinkt, diese und mehrere echt tragische Hebel dürften aus der angetasteten Episode einen Bau machen, der in seiner innerlichen Nothwendigkeit so fest steht, als der historische Wallenstein selbst im Andenken der Nachwelt.

Man setze den Ton der Bestimmtheit *), womit diese Bemerkungen vielleicht hier und da vorgetragen sind, nicht auf Rechnung des Uebermuths, der Tieck gegenüber sehr übel angebracht wäre. Ich habe Schiller mit aller Leidenschaft des jugendlichen Alters geliebt; später wurde ich etwas irre an ihm und hauptsächlich durch die Vergleichung mit Göthe und den Ton der Schlegelschen Schule; jetzt glaube ich, daß die letztere an meinem Gefühl, in ihrer siegestrunkenen Entschiedenheit häufig die Gränzen überschritten hat, daher dieser schwache, aber wohlgemeinte Versuch, den Gegenstand auch einmal von der andern Seite anzugreifen.

Addendum.

(Als Nachtrag zu dem Vorstehenden finde hier ein erläuterndes Wort seine Stelle, das wir, um jedem Mißverstand zu begegnen, einer Beurtheilung der kurz darauf erfolgten Aufführung von „Kabale und Liebe" auf der hiesigen Bühne, vorausschicken zu müssen glaubten.)

---

*) Dieser Ton der Bestimmtheit hat dem mehrerwähnten Original-Spänefabrikanten gleichwohl noch so wenig angemessen geschienen, daß er davon Veranlassung genommen, mittelst seiner kritischen Säge einen Ton hervorzubringen, dem der obige allerdings an Bestimmtheit bedeutend nachsteht, wie die nachfolgenden von ihm aufgelesenen antikritischen Sägespäne am besten zeigen.

„Der Theaterkritiker des Dresdener Merkur hat in den Nummern 27—30 eine Riesen-Skizze über Schiller's Wallenstein geliefert, eine Kritik der Dichtung, nicht der Aufführung, versteht sich. Es ist viel Gutes darin, (ists möglich!) aber man kann es nicht ohne Ekel lesen (bir!) wegen der kriechenden (sic!) Art und Weise, womit derselbe sich anschickt, Schiller's Dichtung gegen die eben so abgeschmackten als abfälligen Ausstellungen zu vertheidigen, welche Ludw. Tieck, bevor er Hoftheater-Rath in Dresden geworden, in der Abendzeitung ausgesprochen hat. Ausstellungen, die man als einen, Gott gebe letzten unmächtigen Versuch ansehen möchte, den die verfallene Schlegel-Tieckſche Poetenschule machte, um das Urtheil der Nation abzuwenden, welche factisch, durch die möglichst allgemeine Theilnahme und Aufnahme in succum et sanguinem, für Schiller's, und folglich über die hyperomantische Poetik jener Schule sich erklärt hat. Inzwischen verdient der Merkur immer Beifall dafür, daß er Schiller's Ruhm gegen die Göthe-Schreier in Schutz nimmt, ohne Göthe'n zu nahe zu treten." — Wie artig oder auch ein Kritiker seyn will, das ist eine reine Geschmackssache. Den Merkur reut es keinesweges, gegen Tieck den Anstand beobachtet zu haben, der seinem entschiedenen Verdienste gebührt; die ehrfurchtsvolle Liebe für Schiller kann sehr wohl damit bestehen.

Unter allen Werken des großen Tragöden ist Kabale und Liebe offenbar das schwächste, weit mehr das Exercitium einer methodischen, gleichsam raffinirten Ueberspannung, als die Frucht einer wahren und tiefen Begeisterung. Die Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe bezeichnen, wie schon mehrmals bemerkt worden ist, den Anfang der tragischen Kunst, an die Schiller, um mit Göthe zu reden, das Leben selbst setzte. Im Don Karlos meldet sich sehr merkbar ein zweites Stadium seines fortschreitenden Geistes, das aber noch weit entfernt war, einen eigentlichen Wendepunkt abzugeben, wie aus dem Vorherrschen einer oft deklamatorischen und hier und da selbst revolutionären Zeitphilosophie hervorgeht, mit der auch einzelne Auswüchse in den Charakteren, wie z. B. in der Eboli und im Posa zusammenhängen. Hierauf folgte eine scheinbare Pause von mehreren Jahren, während welcher der hohe Mann die Spuren der ersten, wild aufschäumenden Gährung je länger je kräftiger durch die strengsten und umfassendsten Studien in sich tilgte und zu einer großartigen harmonischen Bildung verarbeitete, so daß er in den Augen oberflächlicher Beobachter über dem höchsten Interesse der Menschheit die unmittelbare Thätigkeit für seine dramatischen Zwecke völlig vergessen, wo nicht ganz verloren zu haben schien. Zwei Richtungen treten seit der Zeit in ihm entschieden hervor; die eine kann man die geschichtliche nennen, die andere die reinideelle, und in der eigenthümlichen Verknüpfung beider besteht eben der innerste Charakter seiner dramatischen Poesie, der in dem Maße mehr oder weniger verkannt wird, als die meisten Urtheilenden sich einseitig auf das erste oder zweite Gebiet hinüberneigen, wenn sie nicht gar allem tiefern und dabei selbstständigen Ernste aus dem Wege gehn. Das schönste Denkmal dieses mächtigen Bildungsaktes sind die Werke, worin der Dichter sich und Wallenstein's Stern für uns verherrlicht hat; nach meinem Gefühle ist er im Ganzen über diesen Punkt nicht hinausgekommen, wenn nämlich jedes echte Kunstwerk auf der gleichmäßigen Vollendung aller erforderlichen Elemente beruht.

Steht diese Meinung aber nicht im Widerspruch mit der frühern Aeußerung, daß Schiller's dramatische Wirksamkeit nicht als fertig oder abgeschlossen zu betrachten sey,

und eben deshalb nicht tauge zu einer Vergleichung mit der in der Zeit vollkommen entwickelten Schöpferkraft Göthe's? So kann man allerdings fragen und darauf darf die Antwort billig nicht ausbleiben. Lassen wir bestimmte Beispiele reden, und zwar zwei, die unwiderleglich gegen uns zu beweisen scheinen. Im Wilhelm Tell ist unstreitig die Sprache der Natur oft treffender als im Wallenstein; August Wilhelm Schlegel hat darin den Anklang eines großen Vorbildes, des schweizerischen Geschichtschreibers Johannes Müller, finden wollen, dessen Andenken Schiller unter der Bezeichnung eines glaubenswerthen Mannes mit der rührendsten Dankbarkeit in sein Werk verwebt hat. Wie dem auch sey — und vermuthlich setzte dieser geistreiche Kunstrichter Wilhelm Tell vorzüglich deshalb über Wallenstein — so bleibt doch der Vorzug des angemessenern Ausdrucks immer nur ein einzelner, der nicht allein entscheiden kann. Wir haben nun zwar früher versucht, die gewöhnlichen Einwürfe gegen den fünften Akt des Wilhelm Tell, wo nicht zu entkräften, doch zu schwächen, aber in Absicht auf Composition nach künstlerischen Grundideen steht Wallenstein unstreitig über Wilhelm Tell, und Niemand wird das Gegentheil darthun, er müßte denn seine diktatorische Willkür für den einzigen und höchsten Entscheidungsgrund ausgeben. Sonach äußerte sich unverkennbar in Absicht auf die Individualität und Wahrheit des Ausdrucks in Schiller unzweideutiger Fortschritt, und will man diesen Vorzug so hoch anschlagen, als es gewöhnlich geschieht, so muß man auch schlechterdings zugeben, daß er noch nicht vollständig an dem Ziele angekommen war, zu dem ihn die Natur bestimmt hatte. Der Gegner kann und wird mit besonderm Nachdruck an die Braut von Messina erinnern, die allerdings eher für einen Fehlgriff als für einen Wurf des Genius gelten darf, trotz ihrer vielen und glänzenden Beweise eines entschiedenen Dichterberufes. Dieser Einwurf redet aber für uns, denn auf der einen Seite hilft er unsere Meinung über Wallenstein vertheidigen, auf der andern zeigt er aber recht sonnenklar, wie Schiller's Geist sich noch immer nicht ganz mit den bisherigen Formen befriedigen konnte, wie er rastlos immer neue Bahnen suchte, und diese heroische Unersättlichkeit des Geistes zeigt doch

wohl am besten, daß er noch ungeprägte Schätze in sich trug. Ja selbst die Schwächen der Braut von Messina liefern einen neuen Beweis dazu. Wie man auch über die eingewebte Lyrik denken mag — die Sache läßt sich nicht so leicht abthun, als es auf den ersten Blick scheint — eine bewundernswürdige Meisterschaft über die Sprache, eine hinreißende Macht des zartesten und edelsten Gefühls offenbart sich in dem Schwunge der Chöre, so daß der Deutsche wenigstens durch Schiller gelernt hat, was er auch auf diesem Felde vermag. Ist denn aber eine solche poetische Freiheit und Fülle, gesetzt, daß sie auch in Anwendung der künstlerischen Grundsätze irre geht, nicht der schlagendste Beweis für das Wachsthum der Kunstausbildung?

Weiter geht unsre wiederholte Behauptung nicht, und so kann Wallenstein allerdings den höchsten Gipfel darstellen, den Schiller erreicht hat, wenn man alle Incidenzpunkte erwägt; und dessen ungeachtet läßt sich in anderer Hinsicht auch wieder sagen, daß in der Entwickelung seines poetischen Vermögens fortwährend neue Lichtstrahlen sich ergoßen haben. Mit andern Worten: Nach dem Maße der besondern Kräfte, wie sie sich für eine bestimmte Zeit gegen einander verhalten, kann ein vorhergehender Augenblick in einer zusammenhängenden Aeußerung fruchtbarer erscheinen, ohne daß damit auch nothwendig die Periode der vollsten Reife gegeben sey.

Wer sich mit diesen Gedanken befreunden kann, den wird nun auch das vorstehende Urtheil über Kabale und Liebe nicht befremden. Es scheint, Schiller wollte einen Pendant zu den Räubern liefern, in denen seine excentrische Genialität unter den elektrischen Schlägen der ausschweifendsten Wirksamkeit aufgebraust war; er konnte aber keinen Stoff finden, der mit dem ersten Thema die Vergleichung aushielt, weil der Sturm und Drang seines Innern sich in jenen Flammen auf die freieste und ergiebigste Weise zersetzt hatte.

IV.

Das literarische Conversationsblatt contra den Dresdener Merkur, in Sachen Ludwig Tieck's wider Friedrich v. Schiller.

Ein Dramaturg hat in Nro. 27 des Dresdener Merkurs eine Fluth süßen Wassers über Schiller ausgegossen und dabei von einer „Macht des Ideals gesprochen, das um die vollkommenen Schöpfungen dieses Dichters oft eine so ätherische Athmosphäre (NB. kommt von Athmen) *) webt, daß Censoren geblendeten Auges darüber die wirkliche Gestalt des Irdischen verschwindet." Lebte Schiller noch, er würde höchstwahrscheinlich dazu sagen: bewahre mich Gott vor meinen Freunden, mit meinen Feinden will ich schon fertig werden. Man denke sich nur ein Ideal, um welches eine ätherische Atmosphäre gewebt ist, und bei dessen Anblick die wirkliche Gestalt des Irdischen verschwindet, und nun gar die Macht eines solchen Ideals; das ist ja offenbar ein ohnmächtiges Ideal, das nicht zur wirklichen Gestalt kommt — und alle Gestalt, die unsere Phantasie erzeugen kann, ist aus irdischem Grundstoff —, sondern in dem Gebiete des Nebels bleibt. Man würde Schiller großes Unrecht thun, wenn man ihn wegen eines solchen Ideals preisen wollte. Bei solcher ätherisch-athmosphärischer Kunstkritik ist es nun wohl begreiflich, wie man so verächtlich von dem in der neuen Poetik aufgestellten Begriffe der Objectivität reden kann, als wäre darüber nie ein klares Wort gesprochen worden, gerade wie ein Geistesverwandter, dem auch vor einiger Zeit in diesen Blättern (Nro. 73 von 1822) der Text gelesen wurde.

Der Skizzirer, der zunächst über Wallenstein's Tod sprechen wollte, mit ganz unzweideutigem Seitenblick auf Tieck's Ansichten, redet doch auf vier Columnen nur von Schiller überhaupt. Er behauptet, daß die Vergleichung Göthe's mit Schiller der richtigen Würdigung des Letzten lange Zeit im Wege

*) Glücklicher Fund eines Druckfehlers! Uebrigens ist der deutsche Athem mit dem griechischen ἀὴρ allerdings auf einem und demselben Stamme gewachsen, wenn Riemers griechisches Lexikon Recht hat.

gestanden, und thut doch nichts, als daß er diese Vergleichung auf seinen vier Columnen polemisirend fortsetzt, wiewohl er es pro primo für außerordentlich schwer und eigentlich unerlaubt erklärt, „einen dramatischen Dichter, wie Göthe, dessen Bahn abgeschlossen vor uns liegt, mit Schiller zusammenzustellen, den ein früher Tod gerade in der Fülle seiner schönsten Entwickelung hinwegnahm." So wenig nun der Skizzirer mit Bestimmtheit sagen kann, daß Göthe's Bahn abgeschlossen vor uns liege, eben so anmaßend ist es, von einem „höher vollendeten Schiller" zu sprechen, „der er bei einem längern Leben nothwendig werden mußte." Und wenn einmal eine Vergleichung zwischen Schiller und Göthe gemacht werden soll, so würden wir demnach doch rathen, den empfohlenen Schluß von dem wirklichen Schiller auf den höher vollendeten, der einer ätherischen Logik angehört, für welche wir vielleicht in einem andern Leben erst das Organ empfangen möchten, bei Seite zu setzen und nach dem Wirklichen zu urtheilen. Ueberhaupt darf man sich ja nicht anmaßen, wenn von einer Vergleichung solcher Männer, wie Schiller und Göthe, die Rede ist, ihre ganze Individualität gleichsam auf die Wagschale legen und sie nach irgend einem Abstraktum, werde dies auch Ideal genannt, messen und richtig würdigen zu wollen. Die Vergleichung kann stets nur eine oder mehre Beziehungen betreffen, wie z. B. das Wirken in einem Gebiete, wobei die übrige Individualität unberührt bleibt. Die Geister wägt nur Gott. Vergleichen wir Schriftsteller als solche, so geschieht dies nicht anders, als nach ihren Werken, und ein Kotzebue z. B. heißt dann nicht der selige, sich in einem jenseitigen Leben fortbildende Bühnendichter, sondern sein Name gilt dann gleich seinen Werken und vertritt die Stelle derselben. Sonach kann man im Gegentheil weit eher von Schiller vergleichend sprechen als von Göthe; von Letzterm wenigstens nur durch einen anticipirenden Wahrscheinlichkeitsschluß.

Der Verf. der Skizze erklärt nach diesem allen seinen Widerwillen gegen die Methode der Vergleichung, hat aber die liebenswürdige Offenheit, zu bekennen, auf welche Weise er einen Spruch des Apollo in dieser Sache aufnehmen würde.

„Offen gestehe ich," sagt er, „die Schwachheit, daß ich das Geheimniß für immer in mich verschließen würde, fiele der Spruch gegen Schiller aus und hätte ihn mir Merkur in einem Augenblicke seiner geschwätzigen Laune verrathen." Man kann dieser ausgesprochenen Befangenheit nicht zürnen; selbst wenn man bedenkt, daß nicht von einer allgemeinen Vergleichung beider Geister die Rede seyn durfte; aber es wird nicht schwer zu sagen, ob diese Befangenheit geringer sey als das, dem Skizzirenden verhaßte deutsche Entzücken, das sich und den Gegenstand seiner Bewunderung (scilicet Göthe) durch freiwillige Sclaverei entehrt.

Tieck hat gemeint, Schiller hätte uns statt des Wallenstein den unseligen Krieg jener furchtbaren dreißig Jahre malen sollen, um seiner Nation etwas Aehnliches zu geben, wie Shakespeare für alle Zeiten seinen Engländern gegeben hat. Ob Schiller darin Recht gethan, daß er das Interesse jenes großen Kampfes auf eine Person, auf Wallenstein, zusammendrängt, das ist die Frage. Statt darauf einzugehen, stellt der Skizzirende große Schwierigkeiten, die immer noch keine Unmöglichkeit sind, entgegen. Wie denn nun, möchten wir mit den Worten sagen, die er (S. 112) gegen Solger anwendet, wenn hier ein energischer Geschmack eine natürliche Harmonie entdeckte, wo Andere blos Dissonanzen? Die Voraussetzung zugegeben, so würde ein Dichter gefordert werden, der das dunkle Getriebe jenes Kampfes und den innern Zusammenhang derselben mit der großen Idee, welche der Weltgeist durch denselben durchsetzte, in den bedeutendsten Gruppen, welche in diesem Kampfe auftreten, klar erblickte.

Den Anstoß betreffend, welchen Tieck daran nimmt, daß Schiller in seiner Darstellung über die Geschichte hinausgegangen ist, insofern nämlich auf Wallenstein's Verschwörung ein undurchdringliches Dunkel ruht, welches die letztere sogar zweifelhaft macht, — so fragt der Gegner: Wie, wenn der Dichter, sey es mit klarer Besonnenheit, oder genialem Instinkt eben die thatsächliche Ungewißheit des Verbrechens in die psychologische Ungewißheit der schwankenden Natur eingehüllt hätte? Er meint, wie räthselhaft

auch die Gemüthsstimmung des Fürsten sey, so dürfte dennoch dieser Doppelsinn des Lebens das Interesse seiner tragischen Persönlichkeit eher erhöhen als vermindern. Zuvörderst nämlich werde das Maß seiner Schuld dadurch beträchtlich geringer, ohne deshalb ganz zu verschwinden, indem sie jenem sittlichen Mangel oder Fleck nahe komme, den Aristoteles als nothwendige Bedingung der tragischen Wirksamkeit bezeichne. Außerdem aber gewinne Wallenstein an allgemeiner Bedeutung zurück, was ihm an individueller Klarheit abgehe, denn er stelle uns von einer Seite nicht sowohl den einzelnen Menschen, als das Loos der Menschheit überhaupt dar. Was das Letztere anlangt, so kommt die allgemeine Bedeutung nur nicht dem Dichter zu Gute; denn durch jenes Schwanken entstand eine der Poesie unaufhörlich widerstrebende Reflexion. Was das Erstere anlangt, so ist der nach Aristoteles gefoderte Fleck hier beträchtlich genug, und wohl nicht mit Unrecht sagt daher der geistvolle Jakob Wagner: „Die Tragödie würde stets nur Akte der menschlichen Vermessenheit darstellen und sich dem Komischen sehr nähern, wenn nicht der Held sich um der Menschheit willen opferte und die Idee, mit der er untergeht, nicht unvergänglich wahr und ewig wäre. Wer Großes unternimmt, nicht um der Menschheit willen, ist ein Abenteurer und kein Held, und nimmer hat ein Dichter den tragischen Charakter mehr verkannt als Schiller, der uns den Wallenstein vorführen wollte." Ob nun das Schicksal, von dem im Wallenstein so viel — gesprochen wird, was gewiß auch Fleck Anstoß gab, diese Schuld so beträchtlich zu vermindern im Stande sey, dies ist die allgemeine Frage, welche mit dem Angeführten noch nicht beantwortet ist. Gern würden wir übrigens den wesentlichsten Vortheil, der aus der durchgeführten (?) Schicksalsidee für das Ganze, besonders für den Schluß entspringen soll, mit dem Verfasser jenes Aufsatzes anerkennen, hätte es ihm nur gefallen, denselben in verständliche Worte zu kleiden. Er soll darin bestehen: „daß die Einheit eines theils sichtbaren, theils unsichtbaren Zusammenhangs mit allen Schauern der Nothwendigkeit sich aus der Geisterwelt in unsre Brust senkt, unserer Betrachtung einen umfassenden, gleichsam systematischen Ge-

halt unterlegt und uns so in das Gebiet jener wundervollen Traumgesichte versetzt, aus dem uns die verschleierte Wahrheit, lächelnd in Thränen, zuwinkt." Durchdringt der Schreiber dieses die Nebelhülle von Floskeln, welche hier der Dramaturg gemacht hat, so ist damit nichts für Schiller's eigenthümliche Einführung des Schicksals gefaßt, sondern nur an die ganz allgemeine Bedingung der Tragödie erinnert, uns ihre Handlungen in dem Zusammenhange mit einer unsichtbaren Welt, oder der sogenannten moralischen Weltordnung, erblicken zu lassen. Dazu bedarf es aber kaum des vielen Redens über das Schicksal, welches die Absichtlichkeit noch mehr an den Tag legt, als das Aufthürmen so vieler Verhältnisse, unter denen der Held untergeht. Möchten wir nun auch Tieck's Ansichten über das Einzelne, und namentlich über den Schluß des Werks nicht vertheidigen, so könnten wir doch seinen Gegner fragen, welchen Werth er in sogenannten schönen Stellen (wie die S. 124 angeführte: „Es treibt der ungeschwächte Muth noch frisch und herrlich auf die Lebenswoge" u. s. w.) auf Worte legt. Ob man nicht in solchen Fällen leicht verleitet wird, die poetische Kraft des Dichters mit der Kraft der dramatischen Person zu verwechseln?

Die besonnensten Beurtheiler erklären die Liebe zwischen Max und Thekla für eine Episode; auch Tieck. Sein Gegner leugnet dies. Daß diese Episode, wie wir glauben, an rechter Stelle steht und die tragische Wirkung erhöht, hebt nicht auf, daß sie Episode ist; so könnte nur gefragt werden, welche Ausdehnung diese Episode einnimmt, und ob man nicht, wie der Verf. scheint, mit diesen Figuren eben deshalb eine poetische Abgötterei treibt, weil die Abstractheit derselben, in Verbindung mit den interessanten Verhältnissen, in welchen sie stehen, der Einbildungskraft frei läßt, Unendliches hineinzulegen und einer Thekla durch beliebige Ausschmückung die lebendige Persönlichkeit zu geben, welche ihr auch nach dem Geständniß „schwimmender Umrisse" zu fehlen scheint. —

V.

Der Dresdener Merkur contra den Dreiundsiebziger des Leipziger Conversationsblattes.

(Epiche (III) zu den Glossen des literar. Conversationsblattes No. 133.)

„Ein Dramaturg hat in Nro. 27 des Dresdener Merkurs eine Fluth süßen Wassers über Schiller ausgegossen" — mit dieser gewitterschwangern Ouverture beginnen die kalten Schläge des Glossators gegen den neulich mitgetheilten Aufsatz über Wallenstein's Tod. Die Nro. 133 des Conversationsblattes reicht gerade vollkommen aus, um als Brennmaterial das angeblich süße Wasser des Merkur zum Sieden zu bringen, den aufgeblasenen Zwerg, der mit Seifenblasen Schiller's Ruhm bespritzen will, darin abzubrühen und an den schadhaftesten Theilen einzureiben. Es ist jetzt Badezeit, unser Patient konnte für seine Brunnenkur nicht gelegener kommen als eben jetzt.

Der Merkur berührt das charakteristische Streben Schiller's in seinen Tragödien und setzt dann hinzu: „Wie viel nun auch von seiner Seite verfehlt seyn mag, so wird die Macht des Ideals, das um die vollkommneren Schöpfungen dieses Dichters oft eine so ätherische Atmosphäre webt, daß „unserm geblendeten Auge" darüber die wirkliche Gestalt des Irdischen verschwindet, immer ein eigenthümlicher Reiz seiner erhabenen Muse bleiben." Der Glossator, der sich auf das Ideale versteht, wie ein Eskimo auf den italienischen Himmel, geht bei der Widerlegung der angeführten Stelle sehr reell zu Werke, er sticht sich nämlich selbst die Augen aus, was einem Unglücklichen zu verzeihen ist, der schon lange am schwarzen Staar gelitten hat. Wie hätte er sonst ohne die erwähnte gewaltsame Operation in dem obigen Citate: Censoren geblendeten Auges — statt: unserm geblendeten Auge — lesen und schreiben können? Oder sollte der Setzer absichtlich einen Bock geschossen haben, um bei der Gelegenheit einen versteckten Ausfall auf die Blindheit so vieler Censoren zu wagen? Bei solcher Keckheit begreift man, warum das literarische Conversationsblatt in einem benachbarten Staate der Recensur hat unter-

worfen werden können; denn die Gesundheitsofficiere, welche im Namen der letztern den Cordon gegen die Ansteckungen des Geistes bilden, sind in der Regel als routinirte Leute Censoren par excellence und beweisen also gern aus Liebe zur guten Sache ihr gutes Gesicht durch die Streichmaschine ihrer guten Faust. Eine Wühintrigue trane ich wenigstens dem Setzer eher zu als der durchgefallenen Nro. 73 des Conversationsblattes; dieses Abzeichen hat nämlich die Redaktion dem Glossator auf seine Kappe stecken lassen, damit die Leser gleich erkennen, wie hoch sie mit demselben hinaus will. Die Verfälschung jener Stelle könnte allenfalls satyrischen Muthwillen beweisen, wenn statt der Censoren Kritiker oder Recensenten untergeschoben wären; aber zu einem solchen Schalksstreich zahlt Nro. 73 zu wenig.

„Man denke sich nur ein Ideal" — sagt die Niete 73 — „um welches eine ätherische Atmosphäre gewebt ist und bei dessen Anblick die wirkliche Gestalt des Irdischen verschwindet, und nun gar die Macht eines solchen Ideals; das ist ja offenbar ein ohnmächtiges Ideal, das nicht zur wirklichen Gestalt kommt — und alle Gestalt, die unsere Phantasie erzeugen kann, ist aus irdischem Grundstoff — sondern in dem Gebiete des Nebels bleibt." Was ist das Ideal? Ein durch eine Idee bestimmter Gegenstand. Was versteht man unter einer Idee? Jeden Vernunftbegriff, dem in der Erfahrung kein correspondirender Gegenstand gegeben werden kann *). Nun muß aber doch die Idee verkörpert werden, sobald sie im Reiche der Poesie wirken soll. Dieser unausweichlichen Forderung kann jedoch auf keine Weise vollkommen genügt werden, da die Idee oder das auf sie bezogene Ideal aufhören würde, ein solches zu seyn, könnte es dem Dichter je gelingen, dasselbe von Grund aus zu erschöpfen; denn nur vermöge seiner Unerschwinglich-

*) Ich folge der Popularität wegen der Kantischen Darstellungsweise, wiewohl ich, wenn es seyn müßte, noch mit zehn andern Erklärungen aufwarten könnte. Wie verschieden stellen nicht die Philosophen das Grundwesen der Vernunft dar! Bei Jacobi z. B. ist sie ein Unerforschliches, das bald diesen bald jenen Namen trägt. Die Theorie des idealen Schönen wird in unserer Aesthetik so lange schwanken, bis die Lehre von den Ideen fest begründet ist. Dergleichen Dinge lassen sich natürlich nicht auf dem lauten Markt verhandeln.

keit behauptet es ein wahres, festgesondertes Daseyn. Die Poesie kann es also auch nur annäherungsweise zur Anschauung bringen, indem sie durch den mächtigen Reiz ihrer Bildungen, gestützt auf das Vermögen der Ideen, die Phantasie dergestalt weckt und beschäftigt, daß diese in dem vorgehaltenen Spiegel des Endlichen den Abglanz des Unendlichen zu erkennen glaubt, entschlossen absehend von den gewissen und nothwendigen Unterschieden, welche zwischen der ursprünglichen Gestalt, im Lichte der Vollendung und ihrem wankenden Schatten im Helldunkel der Erde statt finden müssen. Mag daher immerhin das dichterische Erzeugniß, welches diese oder jene Frucht der Idealwelt vertreten soll, ein bloßes Surrogat seyn, so rechtfertigt sich die Aus- und Zwischen-hilfe des letztern insofern, als es nichts für sich gilt, sondern einzig und allein als mahnendes Zeichen, als aufregender Reiz. Die eigentliche Sanktion des poetischen Ideals erfolgt sonach lediglich durch das Bewußtseyn der Ideen, welche der Dichter durch sein Werk bis auf einen solchen Grad steigern muß, daß wir in dem erhebenden Bewußtseyn unserer Unendlichkeit zugleich das höchste Schöne mitbesitzen und mitgenießen.

Aus dem Vorigen erhellt von selbst, mit welchem guten Rechte und in welchem unverfänglichen Sinne man von einer Atmosphäre des poetischen Ideals reden darf. Sie bezeichnet nichts anders als den zugeordneten Kreis, in dem die verbundene Kraft des Ideals, hervordringend aus ihrem Mittelpunkt, nach allen Seiten anschaulich ins volle Leben tritt. Dasselbe meinen alle Aesthetiker ohne Ausnahme, wenn sie von einer Verkörperung d. h. äußerlich wahrnehmbaren und abgeschlossenen Erscheinung des Ideals reden; ein Ausdruck, der durch die häufige Wiederholung beinahe trivial geworden ist. Spürt der Buchstäbler Nro. 73 hierbei keine Lust zu der scharfsinnigen Frage, ob die Ideale zweibeinig oder vierbeinig sind? ob sie aus der alten oder neuen Welt stammen? ob sie Vegetabilien oder Fleisch verzehren? Ich will ihm etwas ins Ohr sagen: die verkörperten Ideale sind die Götter, die auf ihrer Flucht in die Leiber ägyptischer Thiere fuhren und so lange darin verbleiben müssen, bis sie nach dem Schlusse der Nemesis, dem antifatalistischen Con-

versationsblatte zum Trop, durch einen Gloſſator abgelöſt werden, der freilich wegen ſeiner Oppoſition gegen die Atmoſphäre eher unter die Luftpumpe wandern ſollte.

Wenn das Ideal des Dichters vollkommen dargeſtellt werden ſoll, was aber, wie geſagt, rein unmöglich iſt; ſo muß es in einer ſo durchſichtigen Geſtalt erſcheinen, daß durchgängig verſchmolzen, Inneres und Aeußeres, Geiſt und Materie von allen Seiten in einander aufgehen. Iſt es erlaubt von einem Gegenſtande bildlich zu reden, der ſich nur im Bilde offenbart; ſo läßt ſich vergleichungsweiſe behaupten, die ſinnliche Hülle der Kunſt müſſe dem Ideal anliegen, wie ein naſſes Gewand den ſchwellenden Umriſſen einer vollendeten Schönheit. Dieſe Meiſterſchaft geht Schiller aus dem einfachen Grunde ab, weil überhaupt keine Dichterkraft, ſoll anders nicht mit Phraſen geſpielt werden, ſo weit reicht. In ſeinen tragiſch-ideellen Schöpfungen windet ſich der herrſchende Gedanke oft mit Uebermacht aus den Armen der ſinnlich klaren und lebendigen Welt; er ſtellt die edelſten Eingebungen ſeiner tiefbewegten Seele zuweilen auf eine Höhe, wo die Strahlen derſelben zu ſchroff herabglänzen; ſeine Poeſie iſt eine Sonne, die vorzugsweiſe den Mittag liebt und darüber zuweilen jene ruhigen Lichtſtröme verſäumt, welche die Farben der aufgeſchloſſenen Welt in ihrer größten Treue und in dem erquickendſten Schmelze zeigen. Wer will nun auf dem Wege der Kunſttheorie beweiſen, daß man in dieſem Sinne von Schiller nicht behaupten dürfe, es ſey um die Macht ſeines tragiſchen Ideals oft eine ſo ätheriſche Atmoſphäre gewebt, daß unſerm geblendeten Auge darüber die wirkliche Geſtalt des Irdiſchen verſchwindet? Iſt es die Schuld des Merkurs, wenn der Aehrenleſer im Kohlgarten des Converſationsblattes bei dieſer Stelle den Sonnenſtich bekommen hat? Vergebens bekennt er ſich zu dem roſtig gewordenen Evangelium der vorübergegangenen, kritiſchen Flegeljahre; er hätte, wäre er ein echter Jünger, die ihm anſtößigen Worte unmöglich ſo platt mißverſtehen können. Der Ausdruck iſt in der gerügten Stelle nicht ohne Abſicht gewählt worden, er ſollte auf der einen Seite zugeben, was ſich nicht leugnen läßt, nämlich ein theilweiſes Uebergewicht des Idealismus, zuweilen auf Koſten der erfahrungsmäßigen

Wahrheit oder der irdisch wirklichen Welt; auf der andern Seite schien es aber auch nothwendig, für das Unerreichte einen mildernden Erklärungsgrund zu suchen in der Größe des Unternehmens.

„Alle Gestalt, die unsere Phantasie erzeugen kann," sagt der Glossator, „ist aus irdischem Grundstoff." O über den Regenwurm, der das Ideal in dasselbe Loch einsperren will, aus dem er bei Nacht herauskriecht! Der Kern des dichterischen Ideals ist und bleibt ewig die Idee, wie könnte es sonst ein Unerreichbares, Unbedingtes, Unendliches ausdrücken? Wohnt aber die Idee im irdischen Grundstoff? Möge das Conversationsblatt ja den Ort nicht verrathen, wo die Ideen im irdischen Grundstoffe wuchern; so ein unschätzbares Geheimniß behält die Redaktion billig für sich. Uebrigens hat der Regenwurm Recht, wenn er nach seinem Instinkt aus der Idee eine Made macht. Nun ist es auch klar, warum ihm der Aether so widersteht; Kellerluft ist freilich ein gediegeneres Element. Die Aesthetik des Glossators ist nichts anders als reiner Stercorianismus.

In der mehrmals erwähnten Stelle redet der Merkur von Schiller's vollkommeneren Schöpfungen, der Kalsarius Nro. 73 macht sie zu vollkommenen und stempelt dadurch einen überlegten, statthaften Ausdruck zum lächerlichsten Unsinn. Der König Midas, erzählt die Sage, verwandelte alles, was er berührte, in Gold: Der Glossator muß seine Ohren geerbt haben, denn nur mit diesen kann jemand ein Wunder der Vollkommenheit verrichten, wie es hier geschehen ist.

Der erstaunte Ziffermann zürnt ferner darüber, daß der Merkur (S. 107) „von dem in der neuen Poetik aufgestellten Begriffe der Objektivität auf eine Weise reden könne, als sey darüber nie ein klares Wort gesprochen worden." Was ist eine neue Poetik für ein Ding? Sie kommt mir vor, wie eine neue Vernunft, die jemand mit der alten erfinden will. Die Männer, welche eine neue Poetik ins Leben gerufen haben sollen, sind leider nicht jung geblieben, darum bekommt ihre Kunsttheorie auf einer und der andern Seite nach und nach Falten, wie sie selbst, was aber ihren ausgezeichneten und wohlbegründeten Verdiensten bei Mit- und

Nach-welt keinen Eintrag thun wird. Es war eine Reaktion nothwendig gegen die deutsche Schlafsucht, diese ist erfolgt unter mannigfaltigen revolutionairen Symptomen; jetzt naht die Periode einer ruhigen Prüfung, nachdem der Drang und Sturm vorüber ist.

Ich habe gesagt und sage noch, die sogenannte Objektivität der Poesie sey nicht überall mit Sicherheit von ihrem Gegentheil zu unterscheiden; folglich dürfe man auch aus der Trennung beider keinen allgemeinen und unbedingten Kanon hernehmen zur Beurtheilung poetischer Kunstwerke.

Hier nur soviel, denn das Weitere und Erschöpfende ist Ballast, für den das lecke Schiff der heutigen Journalistik keinen Raum hat. Das höchste Lob der reinen Objektivität gilt zunächst und ausschließend dem Epos in der exemplarischen Art und Weise, wie Homer dasselbe ausgeführt hat. Seine ewigen Werke gelten für klassische Urbilder, weil man annehmen darf, daß nie eine Geistesepoche kommen wird, welche mit der epischen Entfaltung so natürlich verwandt, so durchaus homogen wäre. Unmöglich kann aber schon darum jedes Epos als Ausartung bezeichnet werden, weil es in seiner Objektivität von dem Tone und der Farbe Homer's abweicht, denn soll es den wahren Weltzustand zu einer bestimmten Zeit und bei einem bestimmten Volke im Lichte der Poesie mit der höchsten Treue malen; so machen sich auch die besondern Bedingungen und Verhältnisse der Zeit wie des Volks, unwiderstehlich geltend, und es muß daher so viele naturgemäße Style der Behandlung geben, als verschiedene Gesammtheiten und Ordnungen der epischen Anschauungsform vorhanden sind, mögen diese auch noch so beträchtlich von der griechischen Heroenzeit abweichen. Oder genießen die Eigenthümlichkeiten der periodisch wechselnden Bildungsstufen, wofern sie sich nur irgend zu Kunstdarstellungen eignen, nicht dasselbe Recht, dieselben Ansprüche, als die einzelnen Persönlichkeiten? In Deutschland sollte darüber wohl kein Streit mehr seyn. So lange als das homerische Epos nicht geradezu für das einzig zulässige erklärt wird, wenn es auch immer das größte bleibt, steht es mit dem Merkmale der Objektivität mißlich, weil die letztere

doch wieder in ihren tiefern Gründen auf der mannigfaltigen Subjektivität der menschlichen Natur ruht, die Anderes auch anders gestaltet, und daher auch andern Formen der Darstellung, wenigstens in den feinern Umrissen, den unterscheidenden Bezügen, den charakteristischen Momenten folgen muß. Was wird aus der Aeneide Virgils, deren Schwächen der Verfasser selbst so lebhaft empfand, daß er sie vor seinem Tode dem Feuer bestimmen wollte, wenn man sie mit der Iliade Homer's vergleicht, in der harten, rücksichtslosen, beschränkten Objektivitätsmanier, wie sie bisher unter uns Mode gewesen ist? Ist nicht Roms Weltherrschaft die Axe, um welche sich das Beste, wahrhaft Poetische in diesem Epos bewegt? Darf man dasjenige von dem Römer fordern, wodurch uns der Grieche entzückt? Stehen die letztern Gesänge der Aeneide gegen die ersten darum zurück, weil Virgil's Kunst und Talent nachläßt, oder erliegt er unter dem spröden Stoff, unter der rohen Nebelwelt seiner Vorfahren? Man mag ihn tadeln, daß er seinen Vorwurf nicht anders gewählt und geordnet hat, aber mit der Objectivbrille über ihn entscheiden zu wollen, wo das poetische Objekt selbst in Scherben zerfällt, das ist ein verfehltes, völlig unstatthaftes Unternehmen. Auf ähnliche Weise verhält es sich mit Tasso's befreitem Jerusalem. Sollte sein Gedicht echte und tiefe Wahrheit haben, so mußte es in der Darstellungsweise von der Iliade in demselben Maße abweichen als der Geist der Kreuzzüge von dem Charakter des trojanischen Krieges. Daß diese Eigenthümlichkeit nicht klar und tief genug hervortritt, ist eben der Grundmangel, aus welchem die übrigen Unvollkommenheiten fließen. Herrscht nicht schon in der Odyssee eine andere Vortragsweise als in der Iliade, weil die Wahrheit des Lebens dort ruhigere Wellen schlägt als in der letztern? Noch handgreiflicher wird die Nichtigkeit der blinden Objektivitätsjägerei, wenn man sie auf Klopstock's Messias anwendet. Was man an ihm aussetzt und aussetzen muß, was auch Schiller nachdrücklich gerügt hat, das ist nicht sowohl der Mangel an Objektivität, denn was kann dieser compakte Ausdruck in einer großentheils reinen Ideenwelt bezeichnen? als das falsche Uebergewicht des Materiellen, das er beseelen will und das die Beseelung zurückstößt.

Man denke nur an seine krause Geographie der Hölle, an seine Engel, die so oft zu Amphibien werden, besonders in ihren Liebschaften, nicht zu reden von der niederländischen Derbheit, mit welcher er die Mysterien behandelt. Hätte er verstanden, das Ideelle seines erhabenen Gegenstandes dergestalt in den Morgendust des höchsten Lebens aufzulösen, daß auch das historische Fundament darin Wurzel schlagen und Blüthen treiben konnte, wir würden dann ein Original, zwar nicht erkannt, aber doch geahnet haben, von dem jede Copie unmöglich ist; und diese Aufregung des innersten Bewußtseyns dürfte die einzige Objektivität seyn, welche auf jenem Gebiete der heiligen Poesie zu erreichen steht. Wie sich aber auch das Urtheil über die Messiade fixiren mag, sie sichert ihrem Verfasser für immer einen Platz unter den edelsten Dichtern aller Völker.

Wie wenig der Maßstab der sogenannten reinen Objektivität ausreicht, zeigt unter andern auch das Gebiet der Lyrik, deren Eigenthümlichkeit darin liegt, die Subjektivität der menschlichen Gemüthsstimmung auszudrücken. Nun wird diese von der Außenwelt auf die mannigfaltigste Art bestimmt, folglich kann das lyrische Gedicht auch den Stoff des Realen in sich aufnehmen, und es kommt bei einem Kunsturtheile eben darauf an, wie dasselbe verarbeitet worden ist. Eine scharfe Grenzscheide läßt sich aber auch hier nicht ziehen, wie unter den Lyrikern vor allen Pindar durch seine Oden bewiesen hat, in denen die geschichtlichen und mythologischen Momente oft mit einer großen Entschiedenheit hervortreten. Ja, auch der Reflexion überläßt er sich oft dergestalt, daß er seine erste olympische Ode mit den Worten anfängt: Das Wasser ist das Beste. Diesem Ausdruck liegt bekanntlich ein altes Philosophem zum Grunde. So hängt in der Poesie die Grenzscheide des Erlaubten und Unerlaubten überall von der Verschmelzung mehrerer Bedingungen ab, die durch den Ort ihrer Beziehung bald dieses bald jenes Ergebniß hervorbringen.

Noch weit schwieriger ist der Grundsatz der reinen Objektivität nach seiner vollkommnen Strenge auf dem Gebiete des Drama kritisch durchzusetzen. Es verhält sich damit in der deutschen Kritik, wie mit dem Streit der Philo-

sophen über das Ding an sich, das sogenannte Numenon; ja es ist tiefer betrachtet ganz dieselbe Frage; nur nach einer andern Seite gekehrt, wo sie blos deshalb oberflächlicher beantwortet wird, weil Viele die Poesie nur als Spielzeug der Sinne, höchstens als moralische Kinderklapper oder als magnetischen Schlaf betrachten.

Kann man denn im Ernste glauben, irgend ein Dichter, selbst Shakespeare, diesen König unter den Fürsten nicht ausgenommen, vermöge wirklich so gänzlich aus sich herauszugehen, daß er jedesmal und überall in seinen Werken nichts anders sey als eben die Person, welche er reden läßt? Dieses Wunder, wovon man sich lange genug in kritischen Ammenmährchen unterhalten hat, wäre fürwahr größer als die Seelenwanderung der Pythagoräer. Auch widerspricht diese Aufnahme, soll sie in vollkommener Gültigkeit bestehen, schnurstracks jener Eigenheit, welche man den Charakter oder Kunststyl eines Dichters nennt. Offenbar ist damit doch eine gewisse geistige Beharrlichkeit, so zu sagen, ein stereotypisches Element gemeint, woran der schaffende Geist in seinen verschiedenen Bildungen als seiner und derselbe erkannt wird. Diese beständige, gleichbleibende Organisation des poetischen Genius schließt zwar an und für sich den lebendigsten Wechsel des Mannigfaltigen und menschlicherweise möglichen Wahren nicht aus; aber sie bedingt doch dasselbe, indem sie der Behandlungsweise, wodurch sich der Dichter unterscheidet, ein Ingredienz beimischt, das seiner Persönlichkeit und nicht dem Dargestellten angehört. Es könnte darauf erwiedert werden, die Eigenthümlichkeit des dramatischen Dichters bestehe hauptsächlich im Hervorbringen, Wählen, Ordnen und Verbinden des Stoffes, folglich habe dieselbe wenig oder gar nichts mit der Porträtmalerei der einzelnen Gegenstände zu thun, die eine Sache der freien Phantasie sey. Stehen aber nicht alle Seelenkräfte, deren volle harmonische Verknüpfung den dramatischen Dichter als solchen ausmacht, in durchgängiger Beziehung, so daß eine die andere fortwährend mitbestimmt, umgränzt und durchdringt? Ist insbesondere die Macht der Anschauung, die den Darstellungen den Glanz der höchsten Naturwahrheit geben soll, nicht eine Frucht,

die auf mehrern Stämmen zugleich wächst? Müssen nicht Witz, Scharfsinn, Gedächtniß, Urtheil, Erfahrung, Sinnlichkeit, Vernunft, Sittlichkeit jeden Augenblick elektrisch in einander wirken, wenn das Bild einer Gestalt entstehen soll, die uns durch ihre getroffenen Züge hinreißt? Daß diese einzelnen Geistespotenzen sich bei der Betrachtung des Geleisteten nicht zersetzen, daß sie auch in der Seele des Dichters nicht klar zum Bewußtseyn kommen, ist eben die natürliche Folge ihrer gleichzeitigen Thätigkeit. Man darf daher behaupten, daß jeder ausgezeichnete Dichter auch eine eigne Sehkraft hat, mit welcher er die verschiedenen Gegenstände der Darstellung in sich aufnimmt und aus sich erzeugt, und demnach auch die erforderliche lebendige Wahrheit derselben in ein Licht setzt und von einer Seite vergegenwärtigt, die der innern Nothwendigkeit seiner Natur am nächsten liegt. Hat ein Dichter irgend einen Abschnitt oder Moment der Zeit mit der größten Treue geschildert, so ist er gewöhnlich auch halb und halb ein Erzeugniß eben derselben Zeit, wie z. B. Homer oder Shakespeare in den englischen Bürgerkriegen. Und wer hat endlich das Recht zu entscheiden, ob und wie und warum einem poetischen Werke vollkommene Objektivität zukomme? Ein sicheres und erschöpfendes Urtheil darüber setzt überschwengliche Eigenschaften voraus, die ein besonnener Kopf kaum dem größten Dichter, vielweniger den bloßen Aesthetikern einräumen wird.

Eine absolute Objektivität, wäre sie auch möglich, so gewiß sie es nicht ist, würde sogar den Begriff eines Kunstwerkes aufheben; denn dieses soll eben als solches in der ästhetisch schönen Wahrheit des Dargestellten zugleich die geistige Eigenthümlichkeit des Darstellenden nicht auslöschen, sondern nur dergestalt regeln und durchdringen, daß jenes und diese sich gegenseitig tragen und erklären. Erst alle Menschen machen die Menschheit aus, sagt Göthe mit treffender Wahrheit in seinem Wilhelm Meister; man kann in demselben Sinne hinzufügen, erst alle Dichter schließen den Kreis der Poesie ab. Die Objektivität der Darstellung ist eine komparative Größe; in ihrer reinen Unendlichkeit erscheint sie nirgends, weil die Möglichkeit des Erscheinens auch schon eine eigene spezifische Natur des Geistes voraus-

sehr, in dem das Schöne zum Durchbruch kommt. Wohl giebt es mannigfaltige Stufen der Annäherung, aber auf jeder, selbst auf der höchsten, welche die ersten Meister einnehmen, offenbaren sich auch die Zeichen jener gebundenen Form, welche die menschliche Eigenthümlichkeit ausdrückt und bewährt. Wie Aeschylus ein anderer ist als Sophokles, so verhält es sich ungefähr auch mit Schiller und Göthe; ungefähr, sage ich, denn jede Vergleichung der Art hinkt. Daher ist denn nothwendig auch die poetische Objektivität in Schiller eine andere als in Göthe, wobei man nie vergessen sollte, daß erfahrungsmäßiges Daseyn, der Phantasie inwohnendes Seynkönnen, und von der Vernunft oder der Idee abhängiges Seynsollen nach den Rechten ihrer Objektivität neben- und in-einander, theils vereinzelt, theils verbunden, ihr natürliches und künstlerisches Bestehen finden.

Aristoteles, dem noch Niemand gründliche Besonnenheit abgesprochen hat, erklärt sich auf dieselbe Weise, als es hier und schon früher (Merkur Seite 107) geschehen ist, fast mit denselben Worten, und diese ungesuchte Uebereinstimmung mit einem der ersten Geister wird bei kundigen Lesern gewiß ein größeres Gewicht haben, als der durchlöcherte Codex der Poetik, welchen das Conversationsblatt aufstellen will. Bekanntlich geht er durchgehends von dem Grundsatze der Nachahmung aus, über dessen richtiges Verständniß und zweckmäßige Anwendung so unendlich viel gestritten ist. Da der Dichter (sagt er Kap. 26) zum Nachahmen berufen ist, wie der Maler oder irgend ein anderer Bildner, so muß er unter den drei Elementen der Nachahmung immer eines verfolgen, entweder die Wirklichkeit, wie sie war oder ist, oder wofür sie gilt, und wie sie scheint oder wie sie seyn soll. Mit der letzten Bestimmung hängt die Forderung zusammen (Kap. 19): der dramatische Dichter muß aber theils selbst erfinden, theils das Ueberlieferte schön benutzen. Dahin zielt auch der Ausspruch (Kap. 9.): Kommt es auf Darstellungen des Geschichtlichen an, so behauptet sich auch hier der Dichter um nichts weniger, denn unter dem Geschichtlichen wird Manches von der Art seyn, daß es sich auf dem Wege des Wahrscheinlichen oder Mögli-

chen vorführen läßt, wodurch ſich eben der Dichter als ſolcher beweiſt. Zum Ueberfluſſe ſtehe hier noch die Erklärung (Kap. 9.) über den Unterſchied des Hiſtorikers und Dichters. Sie weichen darin von einander ab, heißt es, daß der eine das Geſchehene beſchreibt, der andere, wie daſſelbe hätte ſeyn mögen. Daher iſt auch die Poeſie philoſophiſcher und tiefſinniger als die Geſchichte. Denn die Poeſie ſtellt mehr das Ganze der Begebenheit, die Geſchichte die Einzelnheiten derſelben dar. Das Ganze oder der Zuſammenhang beſteht aber in der Zweckmäßigkeit des Sprechens und Handelns, ſowohl in Abſicht auf die Form als die Materie, und zwar nach den Geſetzen des Wahrſcheinlichen oder Nothwendigen, (*ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ κατὰ μέρος λέγει ἔστι δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ, τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.*)

Ariſtoteles ſpricht alſo weder dem Realismus noch dem Idealismus der Poeſie unbedingt das Wort. Beide ſind ihm recht an der rechten Stelle und in der rechten Verſchmelzung. Unter dem Idealismus der Poeſie, obwohl er den Ausdruck nicht geradezu braucht, darf man wohl vorzugsweiſe die Darſtellung der Dinge verſtehen, wie ſie im Gegenſatz zu der Wirklichkeit ſeyn ſollen.

Der Gloſſenſtoppler legt dem Merkur den Namen eines Skizzirers bei, und wird darüber zu einem Punktirer in der ſteifſten Schab- und Kratzmanier, in der eckigſten Converſationsmoſaik, wahrſcheinlich aus neupoetiſcher Liebe zum gothiſchen Styl. Ein Skizzirer ſpielt doch immer noch eine glücklichere Figur als ein Skelettirer, der unwiſſend ſein eigenes Blut vergießt und die Sektion mit den Blaſen ſeines entzündeten Gehirns illuminirt.

Der bezeichnete Proſektor, der ſich dem Converſationsblatt als Cadaver verkauft hat, nimmt es dem Merkur übel, daß er gleich von vorn herein, mit unzweideutigen Seitenblicken von Tieck's Anſichten redet. Ja denn aber der Aufſatz, oder meinetwegen der Spinnrocken über Wallenſtein's Tod, abgeſehen von den präparatoriſchen Maßregeln, die unter uns Deutſchen ſo leicht länger werden als die reparirenden, iſt er denn nicht eine förmliche, fortgeſetzte Prote-

statten gegen Tieck's Motion im Parlament der Abendzeitung? Wenn die Zweideutigkeiten ein so entschiedenes vis-à-vis behaupten, dann kann auch schwarz grau heißen. Und wozu sind denn Ansichten da, als daß man sie ansieht? Einem Manne, wie Tieck, lohnt es schon der Mühe, gerade unter die Augen zu treten, er wird und kann von der Geistesfreiheit eines Andern nicht schlechter denken als von seiner eigenen. Welch ein widerwärtiges Geschäft ist es dagegen, den Gloſſen das Wasser zu besehen, welche das Conversationsblatt als Conservationspillen der Langenweile verkauft! Wie muß der humoristische Tieck nicht lachen über seinen unpatentirten Flügeladjutanten, der die Flanke mit der Fronte verwechselt, und am Ende auch das erste beste Schilderhaus mit dem Hauptquartier.

Und könnte dieser legatus a latere wenigstens nach dem falschen Allarm noch laufen bei dem Rufe: Sauve qui peut! aber er bleibt recht eigentlich wie versteinert auf den vier Columnen des Merkur (Seite 107—8) sitzen und kaut an der Entdeckung, daß daselbst nur von Schiller überhaupt die Rede sey. Wer einen genauen Schrittmesser anschnallen will, der wird ihn jetzt zu finden wissen; wer einen fleißigen Rechenknecht braucht, der kann ihn jetzt ohne den Dresdner Anzeiger bei der Redaktion des Conversationsblattes erfragen. Jene vier Columnen, die für den Geist des anti-kritischen Ballhorn unglücklicherweise vier Pferchpfähle geworden sind, sie sollten durch Aufzählung einzelner Bestimmungsgründe die Unstatthaftigkeit der hergebrachten Vergleichung zwischen Göthe und Schiller darthun: was läßt sich vernünftigerweise gegen diesen Zweck einwenden? Wenn der Versuch im Allgemeinen gelang, so mußte er insbesondere auch einen günstigen Einfluß haben auf das Urtheil über Wallenstein's Tod; wo liegt denn hier das Unnatürliche? Meint dieser Aesthetikus a margine, weil er das Nest seiner Kritik so gern an Spinngewebe heftet, es dürfe Niemand ein besonderes Thema auf eine allgemeine Weise einleiten? Scheint es doch, als sey ihm der Blick auf Schiller überhaupt hauptsächlich darum zuwider, weil er selbst nichts im Ganzen betrachten kann.

Der Merkur hat behauptet, daß Göthe's Bahn ab-

geſchloſſen vor uns liegt, und zwar, wie ſich von ſelbſt verſteht, zunächſt auf dem Felde der dramatiſchen Poeſie, von welcher allein die Rede war. Der Gloſſenſieder hat die Stirn, dieſe faktiſche Gewißheit leugnen zu wollen, die in der beigedruckten ſummariſchen Inhaltsanzeige Göthe'ſcher Schriften (20ſter Band) förmlich contraſignirt iſt. 1803 erſchien der erſte Theil der natürlichen Tochter, 1808 der erſte Theil der Pandora; ſeitdem hat Göthe nichts Dramatiſches weiter geſchrieben; man müßte denn das Erwachen des Epimenides dagegen anführen wollen, in dem man ſich verſucht fühlen könnte, den Dichter ſelbſt zu erblicken, wäre nicht auch der ſchuldloſeſte Scherz über das Ausruhen eines ſo lange und vielfach erprobten Genius eine unziemliche Freiheit. Wer mit einem ſo vortrefflichen Werke aufhört, wie Pandora iſt, in der ſich alle Strahlen der früher bewährten Virtuoſität durchdringen, der hat ſich und der Nachwelt genug gethan. Soll aber eine Pauſe von 1808 bis 1824 nicht zu dem Urtheile berechtigen, Göthe's dramatiſche Laufbahn ſey abgeſchloſſen? Sophokles dichtete freilich noch im höchſten Alter Tragödieen, in welchen die Athener die volle Blüthe ſeines früher erworbenen Ruhms wiederzufinden glaubten; aber Göthe ermangelt dieſer unerſchöpflichen Jugendfülle, wie auch ſchon ein Blick auf die weit geringere Zahl ſeiner dramatiſchen Werke darthut, wenn nämlich dasjenige eingerechnet wird, was von Sophokles verloren gegangen. Weil nun Schiller ſeinerſeits für die Bühne mit ununterbrochener Thätigkeit arbeitete, und eine ſteigende Gradation in ſeinen Werken unverkennbar iſt, deren Endpunkt wir um ſo weniger aus der Kürze ſeines Lebens abnehmen können, jemehr er ſelbſt das Frühere und Beſte, z. B. Wallenſtein, ſeiner erſchütterten Geſundheit abgetrotzt hatte; deshalb wurde die Parallele zwiſchen ihm und Göthe billig auch aus dieſem Grunde abgelehnt. Göthe ſelbſt hat die zunehmenden, immer höhern Siege, welche Schiller über ſich gewann, mit gediegener Wahrhaftigkeit geſchildert in den Worten:

Er mochte ſich bei uns, im ſichern Port,
Nach wildem Sturm zum Dauerndern gewöhnen.
Indeſſen ſchritt ſein Geiſt gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen.

Und in einer andern Stelle:

Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritte
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß.

Allerdings gelten die Werke für den Schriftsteller, der sie hervorgebracht hat, aber wohlgemerkt, alle seine Werke in ihren Grundbeziehungen, Uebergängen, Verbindungen, Zielpunkten, soll anders ein bestimmtes Gesammturtheil über die abgeschlossene Individualität eines Geistes entstehen. Göthe selbst ist mit dieser kritischen Methode vollkommen einverstanden, was hier bloß für die Servilen bemerkt wird die blind an seine Unfehlbarkeit glauben. Soll nun aber vorbesagtes Verfahren auf Schiller angewendet werden, so muß man bei einer zusammenfassenden Würdigung nicht bloß auf dasjenige achten, was er geleistet, sondern auch auf dasjenige, was er nach dem tiefern Gehalt und Zusammenhang seiner Natur gewollt hat, was die medulla animi seiner Poesie bildet, denn allein der ausgemittelte Inbegriff seines charakteristischen Strebens kann darüber Gewähr leisten, ob seine beharrliche Thätigkeit auf das lebendige Wesen der Kunst gerichtet war oder nicht, und wie nahe er dem Ziele gekommen oder wie weit er hinter ihm zurück geblieben ist. Wir würden aber bei dieser höchst schwierigen Aufgabe einen gewaltthätigen Eingriff begehen, wenn wir die Grenze, welche die tödtende Hand der Zeit dem natürlichen, ausgemachten Fortschritte seines großen dramatischen Vermögens setzte, dem letztern selbst als Schranke anrechnen und darnach sein größtmögliches Maaß bestimmen wollten.

Jede Aeußerung der Lebenskraft ist ein Produkt zweier Faktoren, der innern Organisation und der äußern Umgebung; diesem Gesetze der Natur beugt sich der Dichter, wie alles Menschliche. Wer daher von den zeitlichen Bedingungen absieht, unter denen zwei Geister auf einem und demselben Gebiete der Thätigkeit den Gang ihrer Entwickelung verfolgen, und sie so ohne alle tiefere Ergründung in einer ungleichen Stellung an einander messen will; der zeichnet bloß seine eigene Beschränktheit in die luftigen Bilder mit allen Auswüchsen eines rohen Materialismus. Nichts mehr und nichts weniger sagt die bestrittene Aeußerung des Merkur, man müsse über dem wirklichen Schiller den höher

vollendeten nicht vergeſſen, der er bei einem längern Leben in ungebrochner Kraft nothwendig hätte werden müſſen. Woraus die behauptete Nothwendigkeit ſeiner geſteigerten Kunſtübung folgen ſoll? Aus dem unumſtößlichen Grundſatz, daß die geiſtige Ausbildung entweder zurückgeht oder fortſchreitet; da nun Schiller's tragiſche Arbeiten die beiden erſten Annahmen auf's vollkommenſte widerlegen, ſo iſt damit die Gewißheit der letztern ſo bündig erwieſen, als es in Sachen der äſthetiſchen Kritik gefordert werden mag. Selbſt auf dem Richterſtuhle der Geſchichte beſtimmt man den Werth eines Individuums nicht einzig und allein nach dem, was daſſelbe ausgeführt hat, ſondern auch nach dem, was daſſelbe unter andern Verhältniſſen nach Gründen der Wahrſcheinlichkeit verrichtet haben würde; man folgert aus der abgeſchloſſenen Geſtalt des Wirklichen auf die fließenden Bewegungen des praktiſch Möglichen, und zwar um ſo mehr, je außerordentlicher die Naturen ſind, auf deren Geltung es ankommt.

Dieſe Logik iſt keineswegs ätheriſch, wenn ſie ſich auch über den Horizont des kritiſchen Laboranten erhebt, den der Qualm ſeiner Gloſſen umwittert, und für den daher auch das nothwendige ſupplementariſche Verſtandsorgan aus einer andern Welt zu ſpät ankommen würde. Man erkennt in dieſer Idioſynkraſie genau die Gährung des Kopfes, der früher behauptete, die Phantaſie ſchöpfe jede ihrer Geſtalten aus irdiſchem Grundſtoff, mit andern Worten, ihr ſchönſtes Laboratorium beſtehe in einer Pechhütte.

Man ſoll nicht die ganze Individualität ſolcher Männer, wie Göthe und Schiller, auf die Waagſchale legen, bemerkt unſer Schatzmeiſter ohne Schatz, weil die Vergleichung ſtets nur eine oder mehrere Beziehungen betreffen könne, wie z. B. das Wirken in einem Gebiete, wobei die übrige Individualität unberührt bleibe. Iſt denn aber die menſchliche Individualität eine Schublade, worin die mannigfaltigen Thätigkeiten der Seele gleich verſchiedenen abgezählten Geldſorten ihre beſondern Behältniſſe einnehmen? So wenig man auf dem Schachbrett den Stand des Spiels nach den einzelnen Figuren beurtheilt, ſondern nach ihrer allgemeinen Entwickelung; ſo wenig laſſen ſich die Kräfte

des Geistes durch Schlagbäume absperren; sie wirken nur im lebendigen Zusammenhang, im allseitigen Bunde: jede trägt das Bild des Ganzen und das Ganze ist auch wieder nichts als das erhöhte Organ, welches die vereinigte Wirksamkeit des Einzelnen darstellt. Darum ist eben die gangbare Methode der Vergleichung zwischen Göthe und Schiller verwerflich, weil sie mit zerstückelten, oberflächlichen, atomistischen Beziehungen spielt, und meistens in der gröbsten Manier, anstatt jeden für sich zu betrachten und aus sich zu erklären. Es verhält sich mit der Zusammenstellung unserer beiden größten dramatischen Dichter, wie mit einem Wettkampfe zweier schönen Gestalten. Kein Theil des Körpers gilt bei diesen allein für sich, jeder will nach dem Maße des Ganzen erwogen seyn, und dieses Ganze selbst wieder nach dem Verhältniß der Annäherung, in welchem es zum höchsten Urbilde steht, so weit dieses der schaffenden Phantasie zugänglich ist.

Nur Gott wägt die Geister! sagt der Glossator mit theologischer Salbung. Gemach! Gemach! Die Redaktion des Conversationsblattes begnügt sich nicht einmal mit dem Wägen der Geister, sie numerirt sie auch, wie unsere No. 73 an sich selbst erlebt hat. Wenn aber die Kritik die Geister nicht wägen soll, wozu ist sie denn da? dann thäte sie ja besser, sie würde Leichenwäscherin, und überließ die Geister ruhig ihrem eigenen Schicksal. Geist wägt man freilich nur mit Geist, und in sofern befolgt der Gegner allerdings einen richtigen Instinkt, wenn er sich diese Aufgabe nicht zumuthet, und dafür lieber den irdischen Grundstoff durchbeutelt, in dem sich sein Hirn so glücklich fühlt. Außerdem hat er etwas von Gott behauptet, was nur von der menschlichen Unvollkommenheit gilt, denn diese letztern allein, gerade sie allein wägt die Geister, leider meistens mit falschen Gewichten. Wer wägt, der stellt nothwendig ein Experiment an; Gott aber experimentirt nicht. Die angeführte Redensart hat übrigens in der höhern Sprache das Bürgerrecht; man muß sie aber einem Wortklauber verbieten, dem im Merkur das bloße Bild der Atmosphäre den Athem versetzt, und der Aether des Ideals nur erträglich ist, wenn er als ätherisches Oel auf seine Geruchsnerven wirkt. Terpentinöl würde ihm indessen unter diesen Umständen noch lieber seyn, denn er liebt die

ſtarken Ausdünſtungen, da ſeine Phantaſie den Grundſtoff des Irdiſchen darin am reinſten einſaugt.

Tieck iſt ſoweit gegangen von Schiller ſtatt des Wallenſtein das Bild des dreißigjährigen Krieges zu verlangen, in der Art und Weiſe, wie Shakeſpeare die engliſchen Bürgerkriege geſchildert hat. Der Merkur leugnete aus hiſtoriſchen, bis jetzt noch unwiderlegten Gründen, die er gegen jeden vertheidigen wird, der Luſt hat ſie anzugreifen; er leugnete die Ausführbarkeit jenes Anſinnens, geſtützt auf die totale Verſchiedenheit der beiden Zeiträume, die ſich nirgends mehr offenbart, als in dem Ausgange des Krieges ſelbſt. Der Gloſſator erwidert darauf mit der naivſten Gedankenloſigkeit, große Schwierigkeiten ſeyen noch immer keine Unmöglichkeit; als ob man die angeregte Frage und überhaupt einen Gegenſtand der Aeſthetik geometriſch beantworten könnte. Nur einem flammelnden Echo, welches von fremden Tönen lebt, war es möglich, in dieſem Falle den Beweis des Unmöglichen zu fordern. Tieck kann eben ſo wenig die Möglichkeit ſeines Wunſches demonſtriren als der Merkur die Unmöglichkeit; vom Demonſtriren iſt die Rede, nicht vom Phantaſiren. Man muß ſich bei Erörterungen dieſer Art mit einer Wahrſcheinlichkeitsrechnung begnügen, und dieſe ſo weit treiben, als die Natur des Gegenſtandes erlaubt; jeder Verſuch nach abſoluter Feſtſetzung iſt eine Chimäre. Weiß es Jemand anders, der rede, wenn er nicht ſtottert, wie der Ceremonienmeiſter des Converſationsblattes.

Wozu überhaupt ſo viel Lärm um Nichts? Kann und ſoll der Dichter nicht mit ſeinem hiſtoriſchen Stoffe walten nach Belieben, ſofern er dieſe Freiheit rechtfertigt durch die Meiſterſchaft der Behandlung? Schiller mag darüber ſelbſt das Wort nehmen, (über die tragiſche Kunſt): „Die Tragödie hat einen poetiſchen Zweck, d. i. ſie ſtellt eine Handlung dar, um zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt ſie alſo einen gegebenen Stoff nach dieſen ihren Zwecken, ſo wird ſie eben dadurch in der Nachahmung frei; ſie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die hiſtoriſche Wahrheit den Geſetzen der Dichtkunſt unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfniſſe zu bear-

halten. Da sie aber ihren Zweck, die Rührung, nur unter der Bedingung der höchsten Uebereinstimmung mit den Gesetzen der Natur zu erreichen im Stande ist, so steht sie ihrer historischen Freiheit unbeschadet unter dem strengen Gesetz der Naturwahrheit, welche man im Gegensatz von der historischen die poetische Wahrheit nennt. So läßt sich begreifen, wie bei strenger Beobachtung der historischen Wahrheit nicht selten die poetische leiden, und umgekehrt bei Verletzung der historischen die poetische nur um so mehr gewinnen kann."

„Ob Schiller Recht daran gethan hat, daß er das Interesse jenes großen Kampfes auf eine Person, auf Wallenstein zusammendrängt, das ist die Frage." — Unsere kritische Vogelscheuche scheint es ordentlich übel zu empfinden, daß Schiller sie nicht um Erlaubniß gebeten hat, seinen Wallenstein schreiben zu dürfen. Das Interesse des dreißigjährigen Krieges bietet eine Mixtur dar, die dem kranken Deutschlande noch immer in Haupt und Gliedern steckt; sie ist der Stoff einer Tragödie, in der wir alle mitspielen, und an der wir vollkommen genug haben, ohne daß wir sie auch noch auf die Bühne bringen dürfen, wo die übergroße Objektivität leicht unsere gewohnte Illusion stören möchte. Schiller hatte zu viel gesunden Geist, daran zu denken, das Interesse des dreißigjährigen Krieges auf eine Person, namentlich auf Wallenstein zurückführen zu wollen; die Ausgeburt dieses Paroxysmus fällt auf den erfinderischen Kopf zurück, der uns schon so oft sein Curiositätenkabinet eröffnet hat.

Der weise Dreiundsiebziger des 153sten Conversationsblattes meint, zur Darstellung des dreißigjährigen Krieges in einer Reihe vaterländischer Dramen würde ein Dichter erforderlich seyn, „der das dunkle Getriebe jenes Kampfes und den innern Zusammenhang desselben mit der großen Idee, welche der Weltgeist durch denselben durchsetzte, in den bedeutendsten Gruppen, welche in diesem Kampfe auftreten, klar erblickte." Eine verhunzte Paraphrase der Tieckschen Vorstellungsweise, welche letztere selbst gar sehr cum grano salis genossen seyn will. Die ungeheuern Seraphsflügel, welche hier dem tragischen Dichter angehängt werden, damit er den vorgeschlagenen Gegenstand er-

ſchwingen könne, beweiſen geradezu, daß der Stoff des dreißigjährigen Kriegs unter dem aufgeſtellten Geſichtspunkte eine poetiſche Null, und alles Reden darüber reiner Salimathias iſt. Eine Idee Gottes, die der tragiſche Dichter dem ewigen Weſen im Laufe der Welt gleichſam ablauſchen ſoll, gehört in das Kapitel, welches Fauſt mit den Worten abfertigt:

Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit ſieben Siegeln;
Was ihr den Geiſt der Zeiten heißt,
Das iſt im Grund der Herren eigener Geiſt,
In dem die Zeiten ſich beſpiegeln.

Erſt ſagte der Notenfabrikant: nur Gott wägt die Geiſter, und nun ſollen die Geiſter wieder Gott wägen?

Auch verräth es ein ſeltenes poetiſches Talent, wenn ſich Jemand einen Gott vorſtellen kann, der eine Idee durchſetzt, als müßte er ihren Sieg der ungehorſamen Welt abkämpfen, die ſich dreißig Jahre gegen ihn wehrt. So unendlich albern iſt dieſe Lehre der neuen Poetik, daß man ſie kaum widerlegen kann, ohne ſich dem Vorwurfe der Blasphemie auszuſetzen. Zugleich reißt der Luftballon der geprieſenen Objektivität durch dieſe Exploſion von Ideen, die Gott kopiren wollen, mitten entzwei und läßt nichts zurück als eine Empfindung der leichten inflammabalen Luft, mit welcher der theoſophiſche Ikarus des Converſationsblattes in das himmliſche Empyreum des dreißigjährigen Krieges emporſteigen wollte. Denn kann eine dramatiſche Poeſie objektiv ſeyn, die ſich das Unmögliche zum Gegenſtand wählt? das Ausſpähen der göttlichen Ideen?

Der Merkur behauptet, Wallenſtein gewinne an allgemeiner Bedeutung zurück, was ihm an individueller Klarheit abgehe, indem er uns durch das Schwanken ſeiner Natur nicht ſowohl den einzelnen Menſchen als das Loos der Menſchheit überhaupt darſtelle. „Jenes Schwanken," antwortet der Schildknappe des Converſationsblattes, „bringe in Wallenſtein eine der Poeſie unaufhörlich widerſtrebende Reflexion hervor." Er hat wieder den neuen Poetikern ein Signalwort abgehorcht, ohne es zu verſtehen; er meint für ſeine Polemik ein Schwerdt zu haben und ſiehe, es iſt ihm

bloß die Scheide in der Hand geblieben. Die Reflexion kann in einem dramatischen Gedicht naturgemäß und auch fehlerhaft seyn, je nachdem es der Zustand und Charakter der redenden Person mit sich bringt. Enthält der bewunderungswürdige Monolog im Hamlet: „Seyn oder Nichtseyn" — nicht die blankste Reflexion, mag sie sich auch in das Gewand der Phantasie hüllen? Die Bühne soll die Wahrheit des Lebens darstellen. Die Reflexion macht einen natürlichen Bestandtheil des Lebens aus, folglich behauptet sie auch in den dramatischen Produkten ihre Stelle. Welche sie in ihnen einnimmt, ob sie verlaut heraustritt oder innig mit dem Gegenstande verschmilzt, das ist die Frage, deren Beantwortung durch keine allgemeine Formeln abzumachen ist, und liehe ihnen auch der größte Dichter seinen Mund. Um daher entscheiden zu können, ob, wie und warum die Reflexion in Wallenstein übergreift, muß man nicht bloß nach einer Seite hinstarren, sondern die Verknüpfung des Ganzen in den feinsten Fäden zu durchdringen suchen.

Der antischillersche Confusionsblättler hat seiner Entgegnung das folgende seltsame Citat eingemischt: „Die Tragödie würde stets nur Akte der menschlichen Vermessenheit darstellen und sich dem Komischen nähern, wenn nicht der Held sich um der Menschheit willen opferte und die Idee, mit der er untergeht, nicht unvergänglich und wahr und ewig wäre. Wer Großes unternimmt, nicht um der Menschheit willen, ist ein Abenteurer und kein Held und nimmer hat ein Dichter den tragischen Charakter mehr verkannt als Schiller, der uns den Wallenstein vorführen wollte." — Der geistvolle Jakob Wagner, wird versichert, habe dies geschrieben. Rührt die Stelle von ihm her, so hat dieser achtungswürdige Gelehrte sich hier offenbar schwer vergessen; denn er redet nicht viel treffender als der Famulus Wagner im Faust. Was allenfalls noch einen Sinn giebt, hat Napoleon viel bestimmter ausgedrückt in den einfachen Worten: Vom Erhabenen bis zum Lächerlichen ist nur ein Schritt. Weshalb soll sich denn der Held durchaus um der Menschheit willen opfern? Er thut für die Tragödie genug, wenn er sich für eine Idee hingiebt; ist doch die Menschheit auch nur eine Idee, die mit den Men-

schen von heute und morgen nichts zu schaffen hat. Ausserdem würde die tragische Rührung nothwendig in die dickste Monotonie versinken, wenn wir auf der Bühne bloß tragische Märtyrer zu Grabe begleiten sollten. Ja, auch eine Idee ist nicht schlechterdings nothwendig, wenn darunter eine solche verstanden wird, die sich auf eine allgemeine, nothwendig wahre Vernunftwahrheit beziehet. Sind die Philosophen doch nicht einig über die letzten, ewigen Gründe unserer Erkenntniß, und die Dichter sollen ihre Tragödien darnach modeln? Die sogenannten fixen Ideen sind in der Poesie die stärksten Hebel.

Der Statist des Conversationsblattes macht wieder einen Sprung hinter die Coulissen, indem er die Bemerkung vorbringt, ob das Schicksal, von dem im Wallenstein soviel gesprochen werde, was gewiß auch Tieck Anstoß gegeben habe, wirklich im Stande sey, die von Aristoteles geforderte Schuld des Helden so beträchtlich zu vermindern, als nämlich der Merkur behauptet, daß mache den Gegenstand einer allgemeinen Frage aus, die mit dem Angeführten noch nicht beantwortet sey. Warum beantwortet sie denn der conversirende Bauchredner nicht, da er ein so großes Gewicht darauf legt? Wer Knoten schürzen will, der muß auch Knoten lösen können, oder er fängt sich selbst in der aufgehängten Schlinge.

Jene Frage ist aber in der That mit dem Angeführten hinlänglich beantwortet, denn stellt das Schicksal als Motiv die concentrirte Masse aller der Reizmittel dar, die den Helden nach seiner Meinung zum Handeln aufrufen, so muß auch seine Schuld auf dem Wege der sittlichen Vergleichung in demselben Maße abnehmen, als sie einen größern Conflikt des sittlichen Vermögens voraussetzt. An und für sich soll der Mensch zwar stärker seyn als jede Macht der Versuchung, so fordert es das Sittengesetz, und in dieser Hinsicht ist und bleibt die Schuld absolut, weil die handelnde Freiheit absolut seyn soll. Wenn aber zwei Personen faktisch eine und dieselbe Pflicht verletzen, so ist ceteris paribus die Schuld offenbar auf der Seite geringer, wo die Macht der Verhältnisse einen stärkern Druck auf die Willenskraft ausübte. Der Merkur setzt daher drei neue

Trümpfe statt des ersten auf seine Meinung, und behauptet, was er glaubt, ad oculos bewiesen zu haben, daß Wallenstein's Schuld für unsere tragische Theilnahme durch die Verstrickung mit der Idee des Schicksals durchaus verringert wird. Um wie viel Drachmen oder Skrupel? Das mag die Schnellwage des Conversationsblattes ausmachen, wenn es sich auf ästhetisches Krämergewicht einlassen will.

Der wesentliche Vortheil der eingewebten Schicksalsidee wurde vom Merkur darein gesetzt — er muß sich des geschehenen Angriffs wegen selbst wiederholen — „daß die Einheit eines theils sichtbaren, theils unsichtbaren Zusammenhanges mit allen Schauern der Nothwendigkeit sich aus der Geisterwelt in unsere Brust senkt, unserer Betrachtung einen umfassenden, gleichsam systematischen Gehalt unterlegt und uns so in das Gebiet jener wundervollen Traumgesichte versetzt, aus denen uns die verschleierte Wahrheit, lächelnd in Thränen, zuwinkt."

Der Gegner, der sich bei dieser Gelegenheit sehr emphatisch einen Schreiber nennt, ein Prädikat, daß ihm Niemand abstreiten wird, insofern dazu bloß Feder und Tinte und eine Hand gehört, der Schreiber also, oder um ihn recht canzleimäßig zu tituliren, der Schreiber jenes behauptet, der Merkur habe bei dieser Gelegenheit eine Nebelhülle von Floskeln gemacht, — gemacht ist hier zu setzen und zu lesen. Sollte man den Schreiber nach seiner stylistischen Fertigkeit nicht für einen Schneider halten, da er von der vermeinten Nebelhülle redet, wie von einem Paar Beinkleidern zum Unterziehen? Vielleicht macht er selbst Nebel, wie die Franzosen Zähne machen (faire), in welchem Falle wir Deutschen uns begnügen, Zähne zu bekommen.

Der Merkur gesteht, daß die angeführte Stelle keine didaktische Bestimmtheit hat, aber sie sollte sie auch nicht haben. Wer verlangt von einem Unterhaltungsblatte die Sprache der Schule oder der strengen Theorie? Ueber Werke der Phantasie soll die Kritik auch wieder mit Phantasie reden, wie überhaupt so ganz besonders auf dem Gebiete der Journalistik. Es kommt lediglich darauf an, ob der bildlichen Ausdrucksweise ein vernünftiger Sinn zum Grunde liegt. Voyons!

Eine Wahrheit, die in Thränen lächelt, was iſt das für eine Donna? doch nicht etwa die Geliebte Siegwarts? So kann jemand fragen, wenn es ihm zu ſcherzen beliebt. In dieſem Falle trocknet der Merkur ſeiner weinenden Schönheit die Thränen mit dem leichteſten Schwamm ab, und lacht mit den Lachern um die Wette. Wird aber die Sache ernſthaft betrachtet, ſo bezeichnet die Wahrheit, die in Thränen lächelt, nichts anders als die Luſt am Schmerz. Ueber dieſe Luſt am Schmerz, als Univerſalmittel des tragiſchen Vergnügens, hat Schiller in ſeinen kleinen proſaiſchen Schriften meiſterhaft geſprochen. Wo iſt alſo in dem gebrauchten Bilde etwas Verfehltes? Wer kann es nachweiſen? Doch nicht etwa durch Göthe's Worte:

Der Dichtung Schleier in der Hand der Wahrheit
Gewebt aus Morgenduft und Sonnenklarheit?

Aber die verſchleierte Wahrheit! Wenn man ihre doch lieber ins freie Antlitz ſehen könnte! Ganz gut, der Merkur wollte, er könnte ſie in puris naturalibus vorführen, aber in der Schickſalstragödie will die Procedur nicht gelingen, da bildet der Schleier gerade die Krone der Melpomene. Warum? — Weil das Schickſal bloß das Analogon der ſittlichen Weltordnung ausdrückt, mit andern Worten, weil das Schickſal die poetiſche Figur derſelben iſt, und ihr alſo nicht vollkommen gleichgeſetzt werden kann. Wie man aber aus den Falten und dem Wurfe des Schleiers auf die verhüllte Geſtalt zurückſchließt, ſo geſchieht es auch in der Schickſalstragödie. Man könnte im Sinne der Mathematiker ſagen: Das Schickſal iſt eine irrationale Größe und läßt daher keine rationale Auflöſung zu. Diejenigen Aeſthetiker ſind eben die ärgſten Rebelliſten, die auf der Bühne oder in den Verhandlungen der Kritik ſich und andern dieſe Aufgabe ſtellen, und es giebt keinen größern Unſinn und keine größere Anmaßung als das Hirngeſpinſt chriſtlicher Vorſehungstragödien, die auf ein ſolches Abenteuer ausgehen.

Es ſey mit der angeführten Stelle, heißt es weiter, nichts für Schiller's eigenthümliche Einführung des Schickſals geſagt, ſondern nur an die ganz allgemeine Bedingung der Tragödie erinnert, uns ihre Handlungen im Zuſammenhange mit einer unſichtbaren Welt oder der ſoge-

nannten moralischen Weltordnung erblicken zu lassen." Es ist nichts mehr gesagt worden, als gesagt werden kann. Die Schicksalstragödie mag man mit Recht für eine besondere Species halten, so hat sie darum für ihren höchsten Zweck keine andere Gesetzgebung zu verfolgen, als diejenige ist, welche der Tragödie überhaupt zukommt; es kann nur von einer besondern Modifikation derselben die Rede seyn, zum Behufe der gewählten Ausführungen. Es scheint zwar, als wolle Müllner, gestützt auf Eberhard, der Schicksalstragödie einen höhern Rang anweisen als der Leidenschaftstragödie; allein diese Unterordnung ist schon deshalb unhaltbar, weil ja die Schicksalstragödie auch zugleich Leidenschaftstragödie seyn kann, in welchem Falle dann der alte Spruch aushelfen muß: a potiori fit denominatio.

Der Merkur hat unter andern die Worte: „Es treibt der ungeschwächte Muth noch frisch und herrlich auf der Lebenswoge" — als einen Beweis gebraucht gegen die Tieck'sche Ansicht, daß Wallenstein gegen das Ende unter sich selbst herabsinke. Der kritische Halbschatten, welcher dem Conversationsblatte als Sonne leuchtet, ich meine No. 73, wirft dabei die Frage auf, ob man nicht leicht verleitet werde, die poetische Kraft des Dichters mit der Kraft der dramatischen Person zu verwechseln. Darauf dient zur Antwort, daß ein Wort soviel gilt als eine That und oft noch mehr, wenn es der rechte Mann im rechten Augenblicke spricht. So drohte Cäsar einem Vorsteher des öffentlichen Schatzes mit dem Tode, als dieser ihm den Eingang verweigern wollte, und zwar in den vernichtenden Worten: „Dieß ist mir leichter zu thun als zu sagen."

Wallenstein schleudert zwar nicht ähnliche Wortblitze, aber er behauptet sich doch in seiner innern Uebereinstimmung bis ans Ende; bei der Entscheidung, ob sich der Dichter nicht in ihm zu überlaut hören lasse, muß man erwägen, daß ein idealisirter Charakter, wie der seinige, denn dafür giebt ihn Schiller, nicht jene Objektivität haben kann, die einem Portrait eignet.

Der Merkur leugnet, daß die Liebe zwischen Max und Thekla eine Episode ist. Tieck behauptet das Gegentheil, indem er unbedingt der Ansicht folgt, welche schon vor ihm

mehrere Literatoren ausgesprochen haben. Der kritische Nachzügler, der so gern den Vorreiter Tieck's spielen möchte, kriecht bei dieser Gelegenheit recht eigentlich auf allen Vieren. Er räumt ein, was er als Gegner des Merkur hätte schlechthin leugnen sollen, daß die Liebe zwischen Thekla und Max die rechte Stelle einnimmt und die tragische Wirkung erhöht, will aber nichts desto weniger in ihr eine Episode erkennen. Wenn er sich selbst verstände, so hätte er unmöglich als glossirende Beuthenne dieses seltene Windei legen können. Sobald nämlich eine wahrhafte Erhöhung des tragischen Effekts gemeint ist, so muß diese das Ganze der Dichtung betreffen, und nicht etwa transitorisch an diesem oder oder jenem Theil haften, denn dadurch entsteht allemal ein falsches Uebergewicht, welches das Interesse des organischen Zusammenhangs nothwendig schwächt. Steht daher eine vermeinte Episode an der rechten Stelle und erhöht sie die Wirkung, so ist sie eo ipso keine Episode.

Die beste Probe, ob eine Handlung oder Begebenheit als Episode zu betrachten ist, besteht darin, daß man untersucht, ob sie weggelassen werden könne, ohne den Totaleffekt zu vermindern. Wenden wir diese Methode auf Wallenstein an. Nehmen wir die Liebe zwischen Thekla und Max weg, so verschwindet der schönste Zauber des tugendhaften Heroismus, dann büßt die hinreißende Unterredung zwischen Max und Wallenstein ihren edelsten Schmuck ein; dann verliert selbst die Scene mit den Kuirassieren den besten Theil ihrer erschütternden Kraft, dann ist das natürlichste Mittel abgeschnitten, den gewaltigen Feldherrn auch mit seiner Familie in nähere Beziehung zu bringen. Noch ist ein Hauptpunkt zu berühren, der gewöhnlich übersehen wird, wiewohl die Entscheidung von ihm abhängt, nämlich die zurückwirkende Kraft von Thekla's geheimnißvollem Verschwinden, das durch den Gang der spätern und letzten Entwickelung zu einer tragischen Progression anwächst. Die Gegenwart des Geistes besteht darin, daß er Geister bewegt; in diesem Sinne kann man sagen, daß Thekla's Schatten nie von der Bühne weicht, und auch unter und bei andern Namen und Gestalten die Herzen füllt. Weil aber Thekla nach den ersten Akten körperlich unsichtbar wird, so gilt diese

Entfernung den ästhetischen Materialisten als absoluter Scheidepunkt, und das Verhältniß der beiden Liebenden behält für sie bloß den Reiz eines interimistischen Beiwerkes, oder es ist in ihrer Sprache eine Episode. Tieck muß andere Gründe für seine Meinung haben, als die ästhetischen Realisten; aber welche es seyn mögen, ist dem Merkur schwer zu errathen. Vielleicht hätte Niemand bei der Liebe zwischen Thekla und Max an eine Episode gedacht, stände sie nicht im Widerspruche mit der Geschichte.

Der Champion, oder, richtiger gesprochen, der Champignon *) des Conversationsblattes will dem Merkur zur Last legen, daß er mit Figuren, wie Thekla, darum eine poetische Abgötterei treibe, „weil die Abstraktheit derselben in Verbindung mit den interessanten Verhältnissen, in welchen sie stehen, der Einbildungskraft frei läßt, Unendliches hineinzulegen."

Abstraktheit! Ein köstlicher Wortbalg für die literarische Conversation, der mit der Vertraktheit das contrakteste Zwillingspaar ausmacht! Der Merkur erkennt im Charakter Thekla's eine ideale Gestalt, und fordert deshalb nicht jene Individualität von ihr, wie sie in den Registern und Auszügen der Erfahrung vorkommt. Aschylus treibt den Idealismus so weit, daß er den Prometheus weder von Menschen, noch Titanen, noch Göttern, sondern von Kraft und Gewalt binden läßt. Wo ist denn hier die plastische Objektivität, welche der fanatische Troß der neupoetischen Schreier den Griechen unbedingt und ohne alle nähere Bestimmung beilegt? Kraft und Gewalt sind nicht einmal Individuen, vielweniger Personen, sie dienen bloß zur Darstellung allgemeiner Begriffe, sie verdienen den Namen der Abstracta im strengsten Sinne. Und dennoch läßt sich die Kühnheit des Aschylus vielleicht rechtfertigen, wenigstens entschuldigen durch den idealen Schwung, mit dem er den Prometheus über die Gränzen der Wirklichkeit sichtbar emporhebt. Es ist wahr, Prometheus erscheint in demselben Grade ideell als individuell, und diese Verschmelzung ist sicher das Höchste, was die tragische Kunst zu ihrem

*) Champignon. (Vergl. Penzel's Verdeutschungswörterbuch.)

Vorwurfe wählen darf. Man darf aber dabei nicht vergessen, daß Äschylus auf dem Boden einer mythologischen Titanenwelt fußen konnte, in der das Bild des Uebermenschlichen, emporwachsend aus dem tiefen Hintergrunde der Vergangenheit, vollständig von der Phantasie des griechischen Volks ausgeprägt war. Wollen wir nun gerecht gegen Schiller seyn, so müssen wir auf denselben Ursprung zurückgehen, aus dem er das Ideale seiner Charakterbilder schöpfte, um ihn durch diese Theilnahme einigermaßen zu entschädigen für den Verlust, welchen er als moderner Dichter an dem Mangel der poetischen Tradition erleidet. Dieses subjektive Entgegenkommen ist eben die absolute Bedingung, unter welcher allein das Daseyn und die Kraft des Idealen gefaßt und genossen wird; mit ihr fieng der Merkur seine Vertheidigung an und mit ihr schließt er sie.

Der Glossator hat sich nebenher auch zu einem Druckfehler-Correktor erboten; die Stelle ist so gut als vakant, er kann angestellt werden, wenn er verspricht, für den Merkur nichts weiter zu schreiben als das Ultimatum der Kernta.

In dem Aufsatze über Wallenstein kommt Athmosphäre statt Atmosphäre vor; welch ein Fund für unsern kritischen Schwarzweißfärber! Wollte der Merkur ähnliche Druckböcke ausmärzen, welche Heerde brächte er zusammen! Er thut es aber einmal nicht, wie er schon mehrmals bekannt hat. Aus Dankbarkeit soll dem Glossator des Conversationsblattes jetzt ein Gegendienst geschehen.

Seite 530, Spalte 2, Zeile 5 von unten heißt es: „Bei solcher ätherisch-atmosphärischer Kunstkritik —". Wenn das Licht des sonnvollendeten Grammatikers nicht in einem böotisch-azotischen Element brennte, so hätte er statt atmosphärischer atmosphärischen sagen müssen. Das Nähere ist bei Adelung nachzulesen.

Seite 531, erste Spalte, heißt es: So wenig nun der Skizzirer mit Bestimmtheit sagen kann, „daß Göthe's Bahn abgeschlossen vor uns liege." — Hier muß liegt für liege stehen, weil der Glossator den Skizzirer redend einführt, der es hier, wie überhaupt gern, mit dem Indikativus zu thun hat.

Seite 531, erste Spalte, fängt die neunte Zeile von

unten mit dem Satze an: „Tieck hat gemeint." — Meint denn Tieck nur so lange, als er unmittelbar für die Abendzeitung schreibt? Es stände in der That schlimm um ihn, wenn sein Meinen nicht einen längern Athem hätte als die Vernunft seines Pseudo-Advokaten. Und ein literarischer Niemand, der Tieck nicht einmal im richtigen Tempus zu citiren weiß, will ihn öffentlich vertreten?

Auf derselben Seite Zeile 4 von unten liest man fälschlich eine Person statt Einer Person. Es ist nämlich von der Abgeschmacktheit die Rede, daß Schiller das Interesse des dreißigjährigen Krieges auf Wallenstein als eine Person concentrirt habe. Fürchtet denn der ungeschulte Schulmeister, die Leser des Conversationsblattes möchten Wallenstein für eine Bestie halten, wenn er ihnen nicht sagt, daß er eine Person war? Seine Orthographie ist nur in dem einzigen Falle richtig, wenn er den ganzen dreißigjährigen Krieg für ein Puppenspiel à la Lorgie ansieht. Wie steht es dann aber mit der göttlichen Idee desselben?

2te Spalte, Zeile 31 findet sich in dem Worte entstand ein Fehler gegen die consecutio temporum, weil die angeblich unnatürliche Reflexion, die an Wallenstein getadelt wird, durch das Schwanken seines Charakters nicht entstand, sondern entstanden ist, oder entsteht, je nachdem man mehr die Wirkung oder das Werden derselben ins Auge faßt.

Da endlich der Scholastikus (κολυμβαν βουλομενος.) (er sehe das erste Stück in Gedicke's griechischem Lesebuche) mehre schreibt, wofür Andere mehrere setzen, wiewohl die erste Form durch den Gebrauch vorzüglicher Schriftsteller immer größere Fortschritte macht, und auch an und für sich richtiger ist; so hätte er der Analogie wegen auch nicht letztern, sondern bloß letzten sagen sollen. Es giebt kein letzteres als das letzte. In diesem einzigen Worte (Z. 27 von unten) finden sich außerdem zur Genugthuung für den Merkur nicht weniger als zwei Druckfehler.

Der Streit zwischen dem Glössator und dem Merkur wird insofern interessant, als er die Partheien zwingt, in das Tiefere der dramatischen Poesie einzugehen. Der Wallensteiner glaubt sich allein stark genug gegen das ganze com-

binirte Conversationskorps, wenn die Redaktion auf den glücklichen Einfall kommen sollte, es marschiren zu lassen. Da wird sich zeigen, wo das Leben wohnt! Auch soll ihm der Ton des Anstandes nicht fehlen, sobald die Gegner beweisen, daß sie denselben kennen und verdienen. Die krude No. 73 mußte präceptormäßig durchgefegt werden; Arroganz und Denkunfähigkeit fordern die schärfste Beize, wiewohl Schiller's Talbot ewig Recht behält, wenn er sagt: Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens. *)

*) Eine besondere Art diesen Streit aufzufassen hat der literar. Kriegskourier in No. 45. der Originalien erwählt, der in folgenden Worten darüber Bericht erstattet:

„Mit Stangen und Spießen wird ein Krieg geführt um Schiller's Wallenstein im Dresdener Merkur und im Leipziger Conversationsblatte. Der Hoftheater-Rath L. Tieck in Dresden, der außer sich selbst weiter keinen Dichter in der Welt anerkennt, als den Shakespeare, hatte vor geraumer Zeit in der Abendzeitung mit dem breiten Schwerdte seiner Dramaturgie Schiller's Wallenstein angefochten, als eine gebrechliche Schicksalstragödie. Der Weimarische Hofrath F. Philippi trat auf als Opponent, Chapeau-bas und Degen, beugte sich tief in den Staub vor dem Dresdener Hoftheater-Rathe, zog aber einen zweischneidigen und geistscharfen Bratspieß von Leder, und nahm Schiller's Genius und dessen idealistische Poesie gegen die Anfechtungen des tieckisch-göthistischen Realismus in Schutz. (No. 27. ff. des Merkurs.) Dagegen kam dem Hoftheater-Rathe der mit No. 73. bezeichnete Lohnkutscher des Conversationsblattes (in No. 133.) zum Succurs mit „Messern", welche dem Merkur zu verstehen gaben, daß er ein obstinater Anti-Göthist sey, der Schiller's Idealismus überschätze. Der Weimarische Hofrath warf hierauf den chapeau-claque und den galanten Degen bei Seite, und bekämpfte (in No. 74. ff.) die Conversationszunge (Glossen) mit Spießen — so nennt er nämlich die Anmerkungszeichen ††† — die in der That mit den Kosacken-Spießen mehr als eine Aehnlichkeit haben. Indessen kitzeln sie doch die Conversationszunge auf eine bisweilen sehr ergötzliche Weise. Herr Dreiundsiebenzig hatte, wie natürlich, von Objektivität und von neuer Poetik gesprochen, dergleichen bekanntlich einmal die Schlegel und Tieck aufbringen wollten, um Göthe'n zum Papst einer katholischen (d. i. allgemeinen und alleinseligmachenden) poetischen Kirche zu machen; da fragt denn der Spießträger: „Was ist eine neue Poetik für ein Ding? Sie kommt mir vor wie eine neue Vernunft, die jemand mit der alten erfinden will." So kommt uns beiläufig die ganze deutsche Hochphilosophie vor, die hohe Kunstphilosophie der Objektiven mit eingeschlossen. Uebrigens nennt Merkurius S. 302. seinen anonymen, numerirten Gegner „die Niete 73." Ein artiger Einfall, wenn schon nicht eben schmeichelhaft für den Unternehmer der Zahlen-Lotterie, der man mit Grund vorwirft, daß zu wenig Treffer darin sind."

Nachtrag zu Nro. V.

(Versuch eines Beweises, daß es auch bei Göthe mit der sogenannten absoluten Objektivität nichts ist.)

Um Schiller gegen die wiederholten Anfälle der neupoetischen Objektivitätsjünger recht augenfällig zu vertheidigen, ist nichts besser geeignet als eine unpartheiische Beleuchtung Göthe's im Geiste der Grundsätze, welche die unbedingten Lobredner seiner plastischen Schönheit wollen geltend machen. Nicht als ob dieser Vorzug seiner Muse geläugnet oder verkleinert werden sollte, wie sich die Kaste der unbedingten Anbeter vielleicht einbildet, denn ihre plastische Phantasie verwechselt gar leicht einen Korkstöpsel mit einem Marmorblock, sondern die Absicht geht lediglich dahin, an einem fortlaufenden Beispiele zu zeigen, daß auch Göthe nicht in einem solchen Grade objektiv ist, daß er von dieser Seite Schiller gänzlich aus dem Felde schlagen könnte. Niemand denke hier an eine mikrologische Opposition gegen den großen Dichter; der Merkur weiß sich frei von diesem kritischen Kleinhandel, der überall abgeschmackt ist, am meisten freilich gegen Göthe; genug, wenn die Gegner einräumen müssen, daß die sogenannte absolute Objektivität keinen ausreichenden Maßstab der Vergleichung darbietet. Zu dem Ende sey denn mit Göthe's Egmont eine Probe angestellt.

Schiller hat darüber eine Rezension geschrieben, in der jeder Unbefangene das Herz und den Geist des großen Tragöden wieder erkennen muß. Die reizendste und sinnvollste Objektivität athmet offenbar in den Scenen des niederländischen Volkslebens; hier ist Göthe treu wie ein niederländischer Maler; auch Schiller ergießt sich in ein unbeschränktes Lob dieses seltenen Vorzuges.

Dagegen nimmt er mit dem größten Rechte Anstoß an der allegorischen Maschinerie, die dem schlummernden Egmont die Freiheit in Klärchens Gestalt erscheinen läßt. Es ist kaum möglich, die gerühmte absolute Objektivität einer historisch bewegten Welt stärker zu verletzen, als dieses luftige Traumbild thut, wodurch Göthe wider seine Absicht, aber nicht ohne Schuld den Vorläufer jenes theatralischen Somnambulismus abgegeben hat, der Grillparzerschen

Ahnfrau bis zur fratzenhafteſten Karikatur ſteigt. Jene Verklärungsſcene, die beſſer zum Finale einer Oper als zum Schluſſe eines Trauerſpiels taugt, verſöhnt auch nicht einmal durch Strenge der pſychologiſchen Wahrheit. Denn zuvörderſt hat Egmont nach der Darſtellung des Dichters den ſymboliſchen Lorbeerkranz, der die Freiheit der niederländiſchen Provinzen bedeuten ſoll, eigentlich nicht verdient; ſcheint ihm doch das Intereſſe des Vaterlandes weit weniger beſchäftigt zu haben, als das Schleichen zum Liebchen. Wie könnte er ſonſt in der letzten Nacht, nach dem unerwarteten Hereinſturz der drohendſten Ereigniſſe, unter einem preisgegebenen Volke, und unter der Marter einer unvermeidlichen Selbſttäuſchung ſo behaglich ſchlafen? Man rechtfertige dieſen Schlaf nicht mit der gewohnten Sicherheit des leichten Naturells; man erinnere nicht an Alexander, Condé, Napoleon, die in der Nähe der größten Dinge gleichfalls ſchliefen. Egmont muß ſchlafen, damit er träumen kann; und er muß träumen, damit die tragiſche Phantasmagorie Platz finde. Um dieſes Uebergewicht der ſinnlichen Natur ſchon von fern vorzubereiten, den Sieger bei St. Quentin und Gravelingen recht bequem einzufingen, legt ihm der Dichter eine förmliche Schmeichelrede an die Majeſtät des Morpheus in den Mund und zwar zwiſchen den Mauern des Gefängniſſes in den Worten: „Alter Freund! immer getreuer Schlaf, fliehſt du mich auch, wie die übrigen Freunde? Wie willig ſenkteſt du dich auf mein freies Haupt herunter, und kühlteſt wie ein ſchöner Myrtenkranz der Liebe meine Schläfe!“ Der Myrtenkranz der Liebe dürfte doch zu gut ſeyn für die Vergleichung mit einer Schlafmütze. Später, als Gewaffnete in das Gefängniß dringen, empfängt er ſie mit den Worten: „Wer ſeyd ihr? die ihr mir unfreundlich den Schlaf von den Augen ſchüttelt.“ So halte er denn Geſellſchaft mit den zwölf ſchlafenden Jungfrauen, wenn ihn der Anblick derſelben nicht zum Wachen verurtheilt.

Man muß Egmont's Monolog bewundern als Ausdruck einer ſchönen Phantaſie; aber iſt er nicht zu poetiſch, hier und da auch zu rhetoriſch im Munde eines Helden, der das Leben wie überhaupt alle Dinge ſo gar leicht nimmt? Man kann ſogar fragen, ob nicht theilweiſe ein leichter An-

flug von weicher Sentimentalität darin zu spüren ist; die mit Egmont's sonstigem derben Realismus nicht recht zusammengehen will.

Daß die Sprache im höhern Schmuck einhergeht, wenn man sie mit der vorhergehenden Darstellungsweise vergleicht, mag man auf Rechnung der außerordentlich gespannten Verhältnisse setzen; aber das häufige Eindringen der Jamben ist doch gewiß keine Empfehlung für die Objektivität, die in Göthe überall zu finden seyn soll. Vielleicht hat Schiller die folgenden Klageworte Brakenburg's eben deswegen mit einem stillen Fingerzeige in Reihen abgetheilt:

Sie läßt mich stehn, mir selber überlassen!
Sie theilt mit mir den Todestropfen,
Und schickt mich weg! von ihrer Seite weg!
Sie zieht mich an und stößt in's Leben mich zurück!
O Egmont, welch' preiswürdig Loos fällt dir!
Sie geht voran;
Sie bringt den ganzen Himmel dir entgegen!
Und soll ich folgen? wieder seitwärts stehn?
Den unauflöslichen Reif
In jene Wohnungen hinübertragen?
Auf Leben ist kein Bleiben mehr für mich,
Und Höll' und Himmel bieten gleiche Qual.

Diese Schilderung ist hinreißend schön, soll sie aber auch so unendlich objektiv seyn, als die Göthe'schen Enragé's behaupten, so müssen diese erst darthun, daß die Verzweiflung eines unbedeutenden passiven Liebhabers vorzugsweise in Jamben redet. Trochäen sollten schon deswegen nicht fehlen, weil ihr Hinsinken in der Thesis oder ihr rhythmischer Fall das Brechen der Seele unfehlbar naturgemäßer darstellt.

Egmont und sein Sekretair unterreden sich.

Sekretair. Verzeiht mir, es wird dem Fußgänger schwindlich, der einen Mann mit rasender Eile dahin fahren sieht.

Egmont. „Kind! Kind! nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch; uns bleibt nichts, als muthig gefaßt die Zügel festzuhalten und bald rechts bald links vom Steine hier, vom Sturze da,

die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam?"

Ob die hochpoetischen Anfangsworte in Egmont's Erwiederung mit seinem Charakter und Verhältnisse, gerade an dieser Stelle, das Maß der vorhergehenden und folgenden Ausdrucksweise erwogen, vollkommen zusammenstimmen, läßt sich bezweifeln; bei Schiller würden die Sonnenpferde der Zeit, noch dazu vor dem Schicksalswagen, von den Stallmeistern der neuen Poetik wegen ihrer abstrakten Farbe und Gestalt gewiß ein Brandzeichen bekommen.

Die ultramontanen Göthisten pflegen in Egmont's Charakter nichts so sehr zu bewundern als die quellende, reine Anschaulichkeit seiner Natur. Man kann ihnen darin sehr gern beistimmen, wenn auch die obigen Ausstellungen gegründet seyn sollten; aber anders steht es mit der Prüfung, ob Egmont tragisches Interesse gewährt, ob er überhaupt eine tragische Person ist. Schiller nennt ihn mit witziger Schärfe einen flämischen Helden, der unter der Hand des Dichters in mehrern wesentlichen Punkten von dem wahren, historischen Egmont abweiche. „Derselbe war nämlich verheirathet und hinterließ neun (andere sagen elf) Kinder als er starb. Diesen Umstand konnte der Dichter wissen und nicht wissen, wie es sein Interesse mit sich brachte; aber er hätte ihn nicht vernachlässigen sollen, sobald er Handlungen, welche natürliche Folgen davon waren, in sein Trauerspiel aufnahm. Der wahre Egmont hatte durch eine prächtige Lebensart sein Vermögen äußerst in Unordnung gebracht und brauchte also den König, wodurch seine Schritte in der Republik sehr gebunden wurden. Besonders aber war es seine Familie, was ihn auf eine so unglückliche Art in Brüssel zurückhielt, da fast alle seine übrigen Freunde sich durch die Flucht retteten. Seine Entfernung aus dem Lande hätte ihm nicht bloß die reichen Einkünfte von zwei Statthalterschaften gekostet; sie hätte ihn auch zugleich um den Besitz aller seiner Güter gebracht, die in den Staaten des Königs lagen und sogleich dem Fiskus anheimgefallen seyn würden. Aber weder er selbst noch seine Gemahlin, eine Herzogin von Baiern, waren gewohnt Mangel zu ertragen; auch seine Kinder waren nicht dazu erzogen. Diese

Gründe setzte er selbst bei mehrern Gelegenheiten dem Prinzen von Oranien, der ihn zur Flucht bereden wollte, auf eine rührende Art entgegen. Diese Gründe waren es, die ihn so geneigt machten, sich an den schwächsten Ast von Hoffnung zu halten und sein Verhältniß zum König von der besten Seite zu nehmen. Wie zusammenhängend, wie menschlich wird nunmehr sein ganzes Verhalten! Er wird nicht mehr das Opfer einer blinden thörichten Zuversicht, sondern der übertrieben ängstlichen Zärtlichkeit für die Seinigen. Weil er zu frei und edel denkt, um einer Familie, die er über alles liebt, ein hartes Opfer zuzumuthen, stürzt er sich selbst ins Verderben. Und nun der Egmont im Trauerspiel! Indem der Dichter ihm Gemahlin und Kinder nimmt, zerstört er den ganzen Zusammenhang seines Verhältnisses: Er ist nun gezwungen, dieses unglückliche Bleiben aus einem leichtsinnigen Selbstvertrauen entspringen zu lassen und verringert dadurch gar sehr unsere Achtung für den Verstand seines Helden, ohne ihm diesen Verlust von Seiten des Herzens zu ersetzen. Im Gegentheil — er bringt uns um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemahls — um uns einen Liebhaber von ganz gewöhnlichem Schlage dafür zu geben, der die Ruhe eines liebenswürdigen Mädchens, das ihn nie besitzen und noch weniger seinen Verlust überleben wird, zu Grunde richtet, dessen Herz er nicht einmal besitzen kann, ohne eine Liebe, die glücklich hätte werden können, vorher zu zerstören, der also mit dem besten Herzen zwei Geschöpfe unglücklich macht, um die sinnenden Runzeln von seiner Stirne wegzubannen. Und alles dieses kann er noch außerdem erst nur auf Unkosten der historischen Wahrheit möglich machen, die der dramatische Dichter allerdings hintansetzen darf, um das Interesse seines Gegenstandes zu erheben, aber nicht um es zu schwächen. Wie theuer läßt er uns also diese Episode bezahlen, die, an sich betrachtet, gewiß eines der schönsten Gemälde ist, die in einer größern Composition, wo sie von verhältnißmäßig großen Handlungen aufgewogen würde, von der höchsten Wirkung würde gewesen seyn." So weit Schiller.

Ich möchte wohl wissen, womit die neuere ästhetische Schule Göthe gegen Schiller's gerechten Tadel verthei-

digen und damit den gepriesenen Vorzug der absoluten Objektivität vereinigen will. — Egmont ist keine Tragödie in der strengern Kunstform, aber wohl ein vortreffliches dramatisches Gedicht, worin besonders die nationalen Gruppen die Hand des Meisters verrathen.

Klärchen ist eines von den unnachahmlichsten Gebilden des Dichters, sie hat zwar eine gewisse leise anklingende Familienähnlichkeit mit den beiden Marien in Götz von Berlichingen und Clavigo, so wie mit Gretchen in Faust, aber sie steht dessen ungeachtet in der vollständigen Entwickelung ihrer köstlichen Natureinfalt einzig da, und zwar auf einer so reinen Höhe, daß neben ihrer thätigen, entschlossenen Aufopferung Egmont mit seiner schlaffen Ergebung tief in den Schatten zurücktritt.

Von Alba sagt Gomez, einer seiner Vectrauten: „Der Herzog gleicht einem ehernen Thurme ohne Pforte, wozu die Besatzung Flügel hätte."

Schiller scheint mit dieser charakteristischen Bezeichnung wohl zufrieden; auch ist sie sonst wohl gelobt worden. Sie schildert aber doch nicht den ganzen Alba, nicht seine unwiderstehliche Kraft der Ausführung, sondern bloß sein festes und unzugängliches Wesen. Denn die Flügel der Besatzung, die man dahin deuten könnte, fallen aus dem Bilde, man mag sie deuten, wie man will. Schiller sagt, indem er die Stelle anführt: zu der die Besatzung Flügel haben muß, aber auch diese Nachhilfe reicht nicht aus. Weniger gesucht und treffender sagt Wansen von Alba: „Seht, der lange Herzog hat auch so ein Ansehn von einer Kreuzspinne, nicht einer dickbäuchigen, die sind weniger schlimm, aber so einer langfüßigen, schmalleibigen, die von Fressen nicht dick wird, und recht dünne Fäden zieht, aber desto zähere." Ob aber wohl Alba, in dem Friedrich Schlegel, einer von den Koryphäen der Objektivität (Vorlesungen über die neuere Geschichte) Lust hat einen Spiegel der vollkommenen Ritterschaft zu erblicken, diese Göthische Schilderung auch im Punkte der feinern Galanterie zugeben wird, wenn z. B. Alba ohne Noth und Schonung zu seinem natürlichen Sohne Ferdinand sagt: „Immer erkenne ich an dir den Leichtsinn deiner Mutter, der mich sie unbedingt in die Arme lieferte"

Es ist schwer einzusehen, wie Alba bei dieser Ueberzeugung seinen Sohn als Mitwerkzeug der Gefangennehmung Egmont's brauchen konnte; es scheint, als hätte sein tiefer, argwöhnischer, jedem möglichen Uebel vorbauender Verstand über die natürlichen Regungen und weitaussehenden Entwürfe seines Vaterherzens siegen müssen. Alba bespricht sich im Augenblicke der höchsten Entscheidung mit sich selbst, unter andern wendet er auch die Worte auf sich an: „So zwingt dich das Geschick denn auch, du Unbezwinglicher?" Diese Phrase würde als Reflexion aus einem fremden Munde gewiß statthafter seyn; denn die Unbezwinglichkeit, welche sich selbst anredet, vollends unter der Firma des Schicksals durch den Superlativus der Personifikation, gewinnt den Anstrich einer tragischen Gasconnade, wie denn die Unüberwindlichkeit auf dem Rückzuge immer etwas Komisches hat. Die objektivirenden Poetiker würden diese Lizenz, die nur einen kritischen Schulfuchs verletzen kann, bei Schiller gewiß bitter rügen, während sie eben dieselbe bei Göthe vermuthlich aus dem Geist der spanischen Grandezza erklären. Machiavelli, der den Staatsmann repräsentiren und als poetische Form vielleicht an den berühmten Florentiner gleiches Namens erinnern soll, möchte seine Zunge doch manchmal nicht geschickt genug brauchen, z. B. in der Unterredung mit der Regentin: „Ihr sagtet oft zu mir im Scherze, du siehst zuviel, Machiavell, du solltest Geschichtschreiber seyn, wer handelt, muß für's Nächste sorgen. Und doch, habe ich diese Geschichte nicht voraus erzählt? Hab' ich nicht alles voraus gesehen?" Das unversteckte Selbstlob, der durchdringenden Feinheit einer so klugen Fürstin wie Margarethe von Parma gegenüber, ist eben nicht geeignet, den Glauben an die praktische Sehergabe Machiavells zu stärken, da er der Gegenwart nicht mächtiger ist. Es muß noch einmal wiederholt werden, daß diese Bemerkungen keineswegeS eine polemische Demonstration gegen Göthe's unbestreitbare Dichtergröße enthalten, wiewohl sie auf der andern Seite eben so sehr entfernt sind, mit seinem Ruhme Abgötterei zu treiben, namentlich auf Kosten Schiller's, dessen hohes Verdienst der gesunde Sinn des deutschen Volkes dergestalt anerkennt, daß sein Genius sich leicht über

die harten unverdienten Aussprüche einseitiger Kritiker beruhigen kann.

VI.

Das Weimarische Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode contra den Dresdener Merkur *).

„Im Dresdener Merkur wird in einem lesenswerthen Aufsatze, der Schiller's Wallenstein gegen Tieck's Angriffe gut vertheidigt, ohne alle Gründe, bloß auf Solger's Autorität, behauptet: der Unterschied zwischen dramatisch und theatralisch, der von Einigen angenommen werde, sey schlechthin unbegründet und nichtig. Man könnte hierauf kurz erwiedern: darnach wären also beide Wörter ganz und gar gleichbedeutend und man könne ohne alles Bedenken das Eine für das Andere gebrauchen, was denn doch wohl Niemand einfallen wird. Beim Theatralischen denken wir ins Besondere an die Darstellung auf der Bühne, und es ist ja eine alltägliche Erfahrung, daß die besten dramatischen Gedichte, die sich vortrefflich lesen, auf dem Theater einen Mangel empfinden lassen, der mit allem Scharfsinn nicht wegzustreiten ist. So giebt es treffliche Dramen, die großentheils darum für die Bühne sich nicht recht eignen, weil sie zu zarter und feiner Natur sind, als daß sie völlig genügend könnten dargestellt werden. Auf der Bühne nimmt alles eine sinnlichere Gestalt an und um so mehr, je größer die Bühne ist. Schon allein die Nothwendigkeit des sehr lauten Redens macht, daß der Ausdruck an Zartheit und Feinheit merklich verliert, selbst bei den besten Schauspielern: und gar vieles, das beim Lesen, wo die Phantasie gänzlich ungestört walten kann, uns auf das höchste entzückt, läßt uns, wenn es auf der Schaubühne sicht- und hörbar wird, wo nicht kalt, doch gewiß immer jenen unbeschreiblichen Zauber vermissen, den bloß mit der Phantasie aufgefaßte Gebilde ausüben. Schiller, der sich doch wohl auf alles verstand, was die Bühne zu leisten vermag, äußert einmal, er zweifle, daß die Liebesscenen in der Sakontala, wirklich dargestellt, eine entsprechende Wirkung hervorbringen

*) No. 83. Jahrg. 1826.

würden. Man scheint auch allgemein dieß zu fühlen, sonst hätte man sehr wahrscheinlich einen Versuch mit diesem Drama längst gemacht. Und ist es nicht sehr auffallend, daß noch auf keinem Theater Shakespeare's Sommernachtstraum dargestellt ist, da dieses Stück doch nicht ähnliche Schwierigkeiten in Hinsicht der Scenenverwandlung darbietet als manches andere? Selbst den Sturm hat man noch nirgends aufzuführen unternommen. Aller Wahrscheinlichkeit nach, gewiß nur aus wohlbegründeter Scheu, hinter dem, was der Leser dieser Meisterwerke von ihrer Darstellung erwarten würde, zu fühlbar zurückzubleiben. An Macbeth, Lear, Othello wagt man sich schon von Zeit zu Zeit, obgleich die Hauptrollen ausgezeichnete Darsteller erfordern — und warum? unstreitig deßhalb, weil in diesen Stücken, bei allem poetischen Schwunge, eine stark hervortretende Anschaulichkeit, wie mit der Bühne in der Regel verbunden ist, vorwaltet. Selbst das Mystische oder Magische ist in diesen Tragödien der Art, daß es sinnlich erschaubar wird, wie z. B. in den Geistererscheinungen des Macbeth — und wenn das Geisterhafte so anschaulich wird, wie in den Hexenscenen, so macht es schon, wegen des Körperlichen in der Erscheinung, bei weitem nicht den Eindruck, den wir beim Lesen empfinden. Auch Romeo und Julie wird dargestellt und nicht ohne Erfolg; hier sind aber, bei aller Zartheit, die Liebesscenen ungleich sinnlicher hervortretend, als im Sommernachtstraum, des eigentlichen Zauberwesens in diesem Mährchen wie im Sturm nicht zu gedenken. Man hat gesagt, der Sturm sey schon so musikalisch, daß ihn in Musik zu setzen ein eitles Unternehmen wäre. Man führe ihn aber nur auf, mit nicht mehr Musik als der Dichter angedeutet hat, und man wird nur zu sehr sich überzeugen, wie dieses Zauberstück, das im Lesen entzückt, auf der Bühne nur wenig bezaubert."

„Wie kommt es, daß Kleist's meisterhaftes Lustspiel: Der zerbrochene Krug, auf dem Theater nur wenig Beifall findet? Dieses Lustspiel ist durch und durch dramatisch; aber der Stoff ist so beschaffen, daß die Entwickelung nur sehr langsam fortschreiten kann, sobald er gründlich behandelt wird. Wer dieß Stück aufmerksam liest, wird

gerade an diesem allmähligen, unmerklichen Fortrücken sich besonders ergötzen, und es wird ihm eine wahre Lust seyn, zu bemerken, wie der alte Adam, indem er die Entwickelung listigerweise immer wieder aufzuhalten sucht, sich mehr und mehr in sein eignes Netz verwickelt. Bei der Darstellung aber wird ihm dieses allmählige, schrittweise Fortschreiten mehr oder weniger ungeduldig machen, und das schon darum, weil die Darstellung dieses Stücks eine gewisse Gemessenheit und Umständlichkeit erfordert, eine bis ins Kleinste eindringende Charakteristik, und somit das langsam Fortschreitende zum Gedehnten wird. — Kurz nach seiner Erscheinung, vielleicht noch vor dem Druck, ward diese Komödie vor etwa 20 Jahren in Weimar zuerst gegeben und ausgezeichnet gut — und dennoch fand sie keinen Beifall — ein offenbarer Beweis, daß diesem Stücke, so höchst dramatisch es ist, das Theatralische fehlt und daß es lediglich wegen dieses Mangels auf der Bühne kein Glück macht."

In derselben Zeitschrift wird in der Beurtheilung von Mosel's Uebersetzung der école des Vieillards eine grundfalsche, ja ganz widersinnige Behauptung abermals vorgebracht: daß nämlich die französischen Dichter die Sylben bloß zählen. Damit werden sie — und alle Dichter der neulateinischen Sprachen, denn jene Behauptung wird auch auf die italienischen und spanischen Dichter, herkömmlicherweise angewandt — für Barbaren erklärt, ja selbst für noch weniger, denn selbst in den Poesieen der wilden Horden findet sich doch Rhythmus, Takt, so gut wie in ihren Tänzen. Wie absurd jene Behauptung ist, erhellt schon daraus, daß, nach einer bekannten Bemerkung, in der französischen Sprache der Anapäst vorherrschend ist, so wie in der italienischen der Jambus und der Trochäus in der spanischen. Wie hätte man in aller Welt diese Bemerkung wohl machen können, wenn diese Nationen die Sylben bloß zählten? Folgerecht mußte man dasselbe, ganz Undenkbare, auch von unsrer Sprache behaupten: denn wer weiß nicht, wie in den sogenannten Knittelversen nicht nur auch kein bestimmtes Sylbenmaß stat findet, sondern wie selbst in dem jambischen Versmaße die besten Dichter sich Abweichungen

von der Regel erlauben, und was noch mehr ist, wie viele deutsche Wörter mittelzeitig, d. h. weder entschieden kurz noch lang sind und daher bald kurz bald lang gebraucht werden. Ueberhaupt ist es ja der Ton, der Accent, was der poetischen Rede das eigentliche und eigenthümliche Leben giebt, und man wird doch nicht gar auch behaupten wollen, daß die Franzosen allen Sylben denselben Accent, d. h. gar keinen geben, daß sie z. B. in aveuglement alle vier Sylben gleich kurz aussprechen, und nicht der zweiten als der Stammsylbe den Ton gäben? Doch genug von dieser Widersinnigkeit, die immer und immer wiederholt wird und selbst von Kritikern, die sich das Ansehn tiefer Weisheit geben. Ihnen diene zur lehrreichen Notiz, daß in den Schriften von Racine, dem Bruder des berühmten Tragikers, sich eine interessante Abhandlung befindet, über die rhythmische Mannigfaltigkeit, deren der französische Alexandriner fähig ist.'

VII.

Das Weimarische Journal der Literatur, Kunst, Luxus und Mode contra den Aesthetiker der Nummer 49 derselben Zeitschrift *).

„Man wird doch nicht behaupten wollen," heißt es hier, „daß die Franzosen allen Sylben denselben Accent, d. h. gar keinen, geben, und daß sie z. B. in aveuglement alle vier Sylben kurz aussprechen und nicht der zweiten, als der Stammsylbe, den Ton gäben?" — In aveuglement fällt der Hauptton, wie in allen vielsylbigen Wörtern der Franzosen, auf die Endsylbe hier ment. Von hat den Halbton, nicht weil es die Stammsylbe ist, sondern weil eine Sylbe mit gesenktem e darauf folgt, wie in préalablement, convenablement, insensiblement etc. Um die Stammsylben der Wörter bekümmert sich das französische Tonmaß nicht und, setze ich noch hinzu, kann sich

*) No. 78. Jahrg. 1815.

darum auch nicht bekümmern, weil für den Franzosen die lateinischen Stammsylben todt, d. h. ohne Bedeutung sind. So ist z. B. vanité kein Amphimacer, noch weniger ein Dactylus, sondern ein Anapäst; und in convenablement, insensiblement, visiblement, müßten, wenn die Stammsylbe prosodisches Gewicht hätten, nicht ab und sib, sondern ven und sen und vis den Ton auf sich ziehn: welches doch ganz offenbar nicht geschieht. Weiter sagt der Verfasser: „Doch genug von dieser Widersinnigkeit (daß nämlich die französischen Dichter die Sylben bloß zählen), die immer und immer wiederholt wird, und selbst von Kritikern, die sich das Ansehn tiefer Weisheit geben. Ihnen diene zur lehrreichen Notiz, daß in den Schriften von Racine, dem Bruder (nein, dem Sohne) des berühmten Tragikers, sich eine interessante Abhandlung befindet über die rhythmische Mannigfaltigkeit, deren der Alexandriner fähig ist." — Diese Abhandlung dürfte schwerlich Besseres und Tüchtigeres enthalten, als was späterhin Marmontel in seiner Poëtique française unsicher und häufig mit sich selbst im Widerspruch über diesen Gegenstand bemerkt hat. D'Olivet, ein Freund jenes Racine, der im Gespräch mit ihm wahrscheinlich diese Materie öfter berührt hatte und demnach mit seinen Ideen darüber wohl vertraut seyn müßte, gesteht dennoch in seiner Prosodie, daß er über den französischen Accent nichts Bestimmtes und Festes auszumitteln vermöge. „Tout détail plus ample sur notre accent," sagt er, nachdem er ein ziemlich sonderbares Mittel angegeben, wie denselben etwa auf die Spur zu kommen seyn möchte, „se montre à moi comme un labyrinthe où je crain drois de me perdre." Und ein gleichzeitiger Gelehrter, der Abt Arnaud, (sur les accens des Grecs), sagt geradezu: „Il n'y a point de langue qui n'ait ses accens plus ou moins ressentis. — Mais dans les langues modernes, et particulièrement dans la nôtre, ces changemens de voix ne diffèrent que par des nuances à peine sensibles. D'ailleurs ils ne sont affectés à aucune syllabe en particulier. Rien enfin n'y prescrit dans les mots qui la composent, l'abaissement ou l'élevation

d'une syllabe plutot que d'une autre.“ Ein klarer Beweis, wie wenig bis auf diesen Augenblick (denn auch die späteren Grammatiker, ein Wailly, Domergue u. s. w. haben das Räthsel unaufgelöst gelassen) die Franzosen mit der Lehre ihres Tonmaßes auf das Reine gekommen sind. Sonach möchten die Behauptungen im Merkur, gegen welche unser Verfasser so heftig eifert, denn doch nicht ganz ohne Grund seyn. Die französischen Dichter messen wirklich ihre Verse nicht, das heißt, sie sind sich nicht klar und deutlich bewußt, daß und warum sie hier betonte, dort unbetonte Sylben setzen, kurz sie arbeiten nicht nach fest stehenden prosodischen Regeln. Denn thäten sie das, so könnten diese Regeln den Grammatiker der Nation unmöglich verborgen geblieben seyn. Aber wie machen sie es denn, um dennoch Rhythmus in ihre Verse zu bringen? Sie verlassen sich auf ihr Gehör, das sie auch wirklich meistentheils ganz richtig führt. — Das Treffendste über diesen ganzen Gegenstand möchte wohl in Kolbe's Wortreichthum der deutschen und französischen Sprache gesagt worden seyn, wo (Th. II. S. 436 ff.) von dem französischen Tonmaße und dem Bau des französischen Alexandriners in prosodischer Hinsicht ausführlich gehandelt wird. Es ergiebt sich aus den dort angestellten Untersuchungen, daß die Franzosen allerdings ein Tonmaß, aber in Vergleich mit dem unsrigen nur ein sehr unvollkommenes und schwankendes Tonmaß besitzen *). Einsylbige und zweisylbige, größtentheils auch dreisylbige Wörter, sind bestimmten prosodischen Gesetzen unterworfen. Aber in vier-, fünf-, sechssylbigen stehen nur die beiden Schlußsylben fest. Die erstere ist in der Regel unbetont, die letztere betont **). Daher der anapästische Gang und Tritt der Sprache: ⏑⏑–, ⏑⏑⏑–, ⏑⏑⏑⏑– ꝛc.

---

*) Dieß kann man denn auch wohl für eine Entscheidung zwischen den streitenden Partheien gelten lassen, so daß also die Franzosen die Sylben im Verse keineswegs bloß zählen, sondern darin auch ein Tonmaß nach ihrem Gefühl mitwirken lassen. Die Redakt. des Weim. Journ.

**) Das sinkende e am Ende der Wörter in fortune, compte u. s. w., selbst in aimable, insensible u. s. w., wird prosodisch bloß für eine Scheinsylbe, nicht für eine wirkliche genommen. Es zählt also nicht. Der Verf.

VII.

Der Dresdener Merkur contra das Weimarische Journal der Literatur, Kunst, Luxus und Mode.

Zufällig ist Mercurius Histriomastix, der bei seinem leidigen Geschäft Niemanden mehr geißelt, als sich selbst, erst vor Kurzem durch No. 78 des erwähnten Blattes auf zwei Angriffe aufmerksam gemacht worden, zu denen sich dasselbe schon vor längerer Zeit unter No. 49. gegen ihn aufgerafft hat. Was den einen Streitpunkt betrifft, so könnte der Merkur füglich über denselben schweigen, da in der zuerst angeführten No. 78. ein eben so sachkundiger als geschickter Vertheidiger für ihn aufgetreten ist, dem er hiermit für seine wohlgemeinte und schlagende Entgegnung öffentlich dankt. Der unablässig fortzuführende kleine Krieg gegen den Kunstschlendrian der hiesigen Hofschauspieler und das Verderbniß des wuchernden Zeitgeschmacks würde indessen zu einförmige und leichte Scharmützel darbieten, wenn den ersten nicht von Zeit zu Zeit der Kampf mit verschiedenen antikritischen Goliathen in frische Flammen versetzte; daher zwingt der herausfordernde Luxusritter, dessen Geist nebenbei ein starker Oekonom ist, zu demselben entschlossenen Widerstande, den neulich der Glossator des Conversationsblattes gefunden hat. Der jetzige Gegner ist indessen literarisch um Vieles achtungswerther als der frühere; er weiß wenigstens, was er will, wenn auch nicht genau warum.

Er mag selbst reden und zwar unverkürzt; das Beschneiden wird sich später von selbst finden. Hören wir ihn denn. „Im Dresdner Merkur wird in einem lesenswerthen (— Wohlzubekommen! —) Aufsatz, der Schiller's Wallenstein gegen Tieck's Angriffe gut vertheidigt, ohne alle Gründe bloß auf Solger's Autorität, behauptet: der Unterschied zwischen dramatisch und theatralisch, der von Einigen angenommen werde, sey schlechthin unbegründet und nichtig."

Jedes der zuletzt angezogenen Worte ist eine Pousbacke voll Unwahrheit, aufgeblasen bis zum Zerplatzen; dieß erhellt unwidersprechlich aus der ganz anders lautenden Er-

klärung des Merkur. (s. No. 27. S. 108. vom vorigen J.) „Das Dramatische und Theatralische darf nicht in abgesonderte Betrachtung kommen, eines muß sich mit dem andern aufs innigste und lebendigste verflößen, so daß nirgends ein Uebergewicht entsteht; denn dieses würde jederzeit mehr oder weniger versteckt, einen theilweisen Mangel ankündigen. Der angeführte Unterschied ist mit einem Worte unhaltbar und fortwährend die Quelle der unseligsten Mißverständnisse, die je länger je mehr die deutsche Bühne aufzulösen drohen. Der richtige Kanon lautet dagegen: jedes wahrhaft dramatische Interesse hat nach dem Maße seiner Kraft auch eine gleich große theatralische Bedeutsamkeit. Es wird gegenwärtig immer dringender, diesen verwirrenden Sprachgebrauch wieder in das Nichts fallen zu lassen, aus dem er hervorgegangen ist." — Eine besondere Anmerkung setzt hinzu: „Derselben Meinung ist außer Solger auch Müllner. Sie bedarf indessen nicht einmal der Einstimmung so tüchtiger Männer, da sie unmittelbar auf der Hand liegt. Je häufiger Müllner sonst in seinen Ansichten von Solgers abweicht, desto stärker muß der Ueberzeugungsgrund seyn, der beide in diesem Punkte vereinigt."

Ist hier „bloß von Solger's Auktorität" die Rede? Sagt der Zusatz nicht ausdrücklich, daß die ganze Behauptung, wie sie dasteht, keiner anderweitigen Beistimmung bedarf, um nämlich dadurch an Gewißheit zu gewinnen, weil sie in der ausgesprochenen Form unmittelbar einleuchtet? Hat der Merkur nicht mehr als einmal unumwunden erklärt, und muß er diese Erklärung den slavischen Nachtretern zum Trotz nicht immer wiederholen, daß er in Sachen des Geschmacks keinen Frohndienst kennt, daß er überhaupt jede Leibeigenschaft des Geistes verschmäht, ja verwünscht, zumahl jetzt, wo in der ästhetischen Republik auf der einen Seite die wildeste Anarchie und auf der andern der gemeinste Aristokratismus herrscht?

Um bei Solger stehen zu bleiben, so gehört sein Erwin sicher zu dem Besten, was die neuere Kritik aufzuweisen hat, sowohl durch den Ernst der freien Untersuchung als durch die Form des künstlerischen Vortrags. Dessenungeachtet ruft er in vielfacher Hinsicht den lebhaftesten

Widerspruch auf, und so sichtbar die Dialogen desselben verrathen, daß sie der platonischen Entwickelungsweise nachgehen, so stehen sie dennoch tief unter derselben an dramatischem und dialektischem Talent. Der Merkur macht sich anheischig, damit man ihn nicht wieder ohne seine Schuld willkürlicher Aeußerungen anklage, den Beweis davon gegen jeden zu führen, der Lust zum Widerspruche in sich spürt. Bei dieser Ueberzeugung war es also kein unmöglich, Solger's übereinstimmende und insofern allerdings willkommene Meinung als entscheidenden, höchsten und letzten Orakelspruch zu mißbrauchen; er selbst, der Vielverdiente, würde gewiß an einer so stumpfsinnigen Nachkriecherei mehr als jeder Andere den stärksten Anstoß nehmen, war er noch unter den Lebendigen.

Und warum führte der Gegner neben Solger nicht auch noch Müllner als Auktorität an, wenn er einmal glaubte, daß der Merkur so schwach sey, unbedingt dem Klange geehrter Namen zu huldigen? Müßte ich mir schlechterdings unter den beiden Männern einen Leitstern wählen, ich würde kaum wissen, wem ich folgen sollte, so eigenthümliche Vorzüge behauptet jeder. Zum Glück ist die Gefahr dieser Versuchung unmöglich. Wahrscheinlich lebt der Gegner mit Müllner in literarischer Fehde oder Feindschaft, sonst hätte er ihn dem Merkur neben Solger durchaus als zweiten kritischen Vormund bezeichnen müssen; so lange er nämlich den kleinmüthigen Wahn hegt, man dürfe in der Bücherwelt nie einen Geist citiren, ohne sich ihm mit Leib und Seele zu verschreiben. Hat er diese Theorie etwa aus Göthe's Faust geschöpft? Dann ist er wahrlich nicht werth, daß Mephistopheles mit ihm den Ausgang der Tragödie probt. Er kann es nicht läugnen, er muß es unausweichlich zugeben, daß er auch insofern eine grobe Unwahrheit gesagt hat, als die nebenhergehende Bezugnahme auf Müllner absichtlich übergangen worden ist, um den Merkur desto scheinbarer ins Joch der Auktorität spannen zu können.

Noch ärger entstellt der Gegner den augenfälligen Zusammenhang durch das Vorgeben, der Unterschied zwischen dramatisch und theatralisch sey in der Art aufgehoben, als beiden Ausdrücken, wie jeder weiß, ein besonderer

lexikalischer Sinn zukommt. Daß er dieß und nichts Anderes meint, geht aus der Aeußerung hervor: „Man könnte hierauf kurz erwidern: danach wären also beide Wörter ganz und gar gleichbedeutend und man dürfte ohne alles Bedenken das eine für das andere gebrauchen, was denn doch wohl Niemanden einfallen wird.“ Der Gegner ist in der That ein tapferer Sophist, er will ganz ernsthaft beweisen, daß die Buchstaben eines Drama etwas anderes sind, als die Koulissen eines Theatergebäudes; denn darauf läuft sein etymologisches Sylbenstechen wesentlich hinaus. Leider hat ihm die Cotta'sche Buchhandlung auch diesen Rest seines Scharfsinns wieder größtentheils zu Wasser gemacht durch die Herausgabe des Schillerschen Theaters, denn nach seiner separatistischen Ansicht müßte dieses Werk Logen, Parterre, Schauspieler, Publikum nebst dem übrigen Zubehör realiter enthalten und Schiller selbst eingerechnet, wie er einst leibte und lebte. Es giebt überhaupt keine vollkommen gleichbedeutenden Wörter; jedem, und wäre es sich in seiner Bedeutung noch so sehr einem andern, ist eine besondere Abschattung des Sinnes beigemischt, wodurch es sich von diesem unterscheidet, sey es auch, daß die Feinheit der Nebenbeziehung sich zuweilen ins Dunkel zurückzieht. Es kann sogar der Gegenstand der Bezeichnung derselbe seyn und bleiben, und er berührt dennoch das Gefühl verschiedenartig, je nachdem diese oder jene Saite des Ausdrucks anklingt. Man darf bei dem Dramatischen und Theatralischen nur an die griechischen Wurzelverba (δράω und θεάομαι) denken, um die begriffsmäßige Eigenthümlichkeit des einen und andern mit Händen zu fassen.

Aber nicht diesen lexikalischen Unterschied meinte der Merkur, sondern jenen, wie er ihn unmittelbar vorher nachgewiesen hatte, daher sagte er auch mit gutem Vorbehalt: „Der angeführte Unterschied ist mit einem Wort unhaltbar“ — nicht als ob er damit das Dramatische und Theatralische hätte zu Synonymen stempeln wollen. Und worin besteht nun die Ungültigkeit des angeführten Unterschiedes? Darin, daß alles Theatralische, sobald wir von dichterischen Darstellungen reden, nur in sofern einen wah-

ren objektiven Kunstwerth hat, als es auf einem gediegenen dramatischen Grunde ruht; und daß Alles, was dramatisch vollkommen oder tüchtig ist, nothwendig auch theatralisch wirksam seyn muß, wenn ihm nicht das Unvermögen der Schauspieler oder die Unfähigkeit des Publikums im Wege steht. Es bleibt nuthin dabei, daß die Vortrefflichkeit des Dramatischen die Kraft des Theatralischen voraussetzt, und so auch umgekehrt; und diese Gegenseitigkeit, womit eines das andere schlechthin bedingt, ist der Grund, weßhalb der Merkur nach wie vor keine Trennbarkeit, keinen Gegensatz zwischen diesem und jenem zugiebt.

Der Widerspruch, den dieses ästhetische Glaubensbekenntniß nothwendig bei Vielen finden muß, geht aus von dem falschen oder doch einseitigen Begriff des Dramatischen, oder Handlungsmäßigen. Unsere deutsche Kritik ist darüber noch lange nicht genug im Reinen; die Verhandlungen werden noch oft von vorn anfangen müssen, ehe auch nur von weitem an eine leidliche Uebereinkunft, vielweniger an einen befriedigenden Abschluß zu denken ist. Hier finden billigerweise bloß Andeutungen statt.

Dasjenige, wodurch das Wesen einer Handlung bezeichnet wird, hat bald einen engern, bald einen weitern Umfang und nach dieser Verschiedenheit gestaltet sich auch der jedesmalige Charakter des Dramatischen. Gewöhnlich versteht man unter einer Handlung, wie sie hier zur Sprache kommt, die Kraftäußerung sinnlich vernünftiger Wesen, insofern sie durch die Vorstellung von Zwecken bestimmt werden. A. W. Schlegel sagt in seinen dramaturgischen Vorlesungen mit andern Worten dasselbe, indem er die Handlung beschreibt als eine vom Willen des Menschen abhängige Thätigkeit, geknüpft an den Anfangspunkt des Entschlusses und fortgeführt bis zum Ziele der Vollendung. Die hier verschmolzenen Merkmale finden sich bei ihm zwar nicht in der Form einer Definition, gehören aber doch nach der dortigen Erörterung wesentlich zusammen. Dieß ist der Begriff einer Handlung in seiner schärfsten Bestimmtheit. Nichts hindert jedoch die Natur und Wahrheit eines durch Zwecke belebten Handelns noch weiter auszudehnen, als die Kraft des Willens reicht, wenn dieser auch unser höchstes

Vermögen ausmacht; zum vollständigen und erhöhten Bilde des Lebens als eines Ausdruckes unserer Gesammtthätigkeit gehört vielmehr auch das ganze Triebwerk von Gedanken, Phantasien und Empfindungen, insoweit sie die Richtung unsers Willens begleiten, erhellen, verdunkeln, schwächen und stärken, kurz und gut charakteristisch färben. Denn die Entwickelung nach Zwecken schreitet auf zwei Wegen fort; es giebt Zwecke der Freiheit, über welche unser Wille verneinend oder bejahend gebieten kann; und Zwecke der Natur, die mehr oder weniger in das Absichtslose, ursprünglich Gegebene zurücktreten, ohne daß sie sich darum von jenen streng ablösen; sie bilden im Gegentheil die frische Inkarnation, aus welcher der lebendig wirkende Geist herausredet. Das ist der Begriff des Dramatischen in seiner freiern Umgränzung; Göthe's Tasso stellt sie in der edelsten Anschaulichkeit dar.

Hier kommt es nämlich nicht vorzugsweise auf das Sie an, was geschieht, sondern vielmehr auf die Art und Weise, wie es hervorgebracht wird und zwar nicht bloß nach seinen äußern Endpunkten, sondern nach seinen innern Bestimmungsgründen. Man sieht bei einer solchen dichterischen Behandlung nicht hauptsächlich den Willen arbeiten, diese allerdings mächtigste Triebfeder des Dramatischen, sondern man bringt zugleich in das ganze Spiel der Seelenkräfte, welche das Thatsächliche oder Historische bedingen.

Endlich kann der Sinn des Dramatischen über den Kreis der Menschheit völlig hinausgehen, wofern er sich wieder auf anderer Seite nach analogen Berührungen in denselben zurückzieht. Auf diesem Felde begegnen wir den Einwirkungen höherer, wunderbarer, fremdartiger Wesen; auch diese können unter einem gewissen Gesichtspunkt an dem Begriffe des Dramatischen Theil nehmen, wenn sie sich mit unserer Natur und dem letzten Thätigkeitsziele der dichterischen Darstellung durch angemessene Organe vermitteln. Hier erscheint das Dramatische in seiner größten Ungebundenheit.

Die Kraft des menschlichen Willens, die unmittelbar und gerade auf ein bestimmtes Ziel ausgeht, wirkt zwar auch unter diesen Bedingungen noch mächtig fort; aber sie be-

führt zugleich Gesetze und Formen des Daseyns, die gleichsam nur die Metapher der Wirklichkeit sind. Mithin muß auch der Begriff des Dramatischen auf diesem Felde weit mehr verschweben als auf jenem Gebiete, wo der menschliche Wille sich frei nach allen Seiten in fortgehenden Handlungen erprobt, ohne von irgend einer fremdartigen Dazwischenkunft berührt zu werden.

Der Gegner muß zeigen, daß die angegebene Sphäre des Dramatischen unrichtig gemessen ist, wenn er seinen Widerspruch folgerichtig begründen will; er muß bestimmt erklären, was er unter dem Dramatischen versteht, um es, wie er thut, dem Theatralischen gegenüber zu stellen. Der Merkur beharrt seinerseits bei der ausgesprochenen Behauptung: jedes wahrhaft dramatische Interesse hat nach dem Maße seiner Kraft auch eine gleich große theatralische Bedeutsamkeit. Der Beweis dieses Satzes folgt unmittelbar aus der Natur des Dramatischen, in der Art und Weise, wie es vorhin angedeutet wurde. Fassen wir es nämlich in seiner strengsten Bedeutung auf, nach welcher es die Kraftäußerung sinnlich vernünftiger Wesen nach der Idee von Zwecken bezeichnet; so muß es nothwendig in demselben Maße theatralisch seyn, als es dramatisch ist. Das Theatralische besteht in der kunstmäßigen Versinnlichung des Dramatischen; es wirft dessen Bild im Spiegel der Darstellung zurück: muß es ihm also nicht an Kraft und Bedeutung vollkommen gleichen, wenn anders alle Forderungen der Nachahmung erfüllt werden? Dasselbe Ergebniß fließt aus der Erweiterung des Begriffs, nach welcher es nicht bloß die menschliche Willensthätigkeit unter der Idee von Zwecken in sich begreift, sondern überhaupt die Entwickelung der Gemüthszustände, die den Handelnden zu demjenigen machen, der er in seiner persönlichen Wirksamkeit ist. Auch in diesem Umfange der Bedeutung muß das Theatralische mit dem Dramatischen nach Maßgabe seiner inwohnenden Kraft genau übereinstimmen, wofern Künstler und Zuschauer ihren Platz ausfüllen, wie es sich gebührt. Das Dramatische drückt unter den angegebenen Bedingungen nichts anders als überhaupt die Bewegungen des menschlichen Daseyns aus, es läßt also

eine vollkommene Nachahmung zu, und findet diese nun wirklich statt, wie kann die theatralische Erregung hinter der dramatischen zurückbleiben? Ist jene nicht die Verkörperung des dramatischen Geistes? Göthe's Tasso diene hier als ein Beispiel. Nach der gemeinen, rohen, materiellen Ansicht soll es diesem Schauspiele an theatralischer Wirksamkeit fehlen. Woher dieses Urtheil der Unbildung? Weil ein großer Theil unseres Publikums Begebenheiten mit Handlungen verwechselt. Die Rolle des Tasso ergreift freilich auf unsern Theatern die Phantasie nicht so kräftig als beim Lesen des Gedichtes selbst; ist es aber erlaubt, die Schuld der Schauspieler auf den dramatischen Gehalt überzutragen? Fassen wir endlich den Begriff des Dramatischen in seinem größten Umfange, der sich nicht bloß auf Anschauungen des menschlichen Seyns und Wirkens beschränkt, sondern auch die phantastischen Gestalten der Geisterwelt in Bewegung setzt. Hier kann und wird die Darstellung oft große, zuweilen selbst unüberwindliche Schwierigkeiten finden; es ist aber dabei zu bedenken, daß der Begriff des Dramatischen selbst innerhalb dieser Gränzen sich weit mehr verflüchtigt als bei andern, greiflichern Gegenständen, folglich darf es nicht Wunder nehmen, wenn der luftige Bestand des Gedichts auch auf die Darstellung zurückwirkt, und diese wohl gar in gewissen Fällen unmöglich macht. Das Theatralische steht unter diesen Verhältnissen genau in demselben Grade zurück, als das Dramatische sich eigenthümlich bedingt, von seiner sonstigen, allgemeinen Natur abweicht, in außermenschliche Sphären übergeht. Wer den strengen Redegebrauch liebt, kann sagen, das Dramatische ermangele solchergestalt einer vollkommenen existirenden Form, und dieses lose, gleichsam flatternde Gefüge drücke sich eben in den Mängeln des Theatralischen aus, so daß demnach der ausgesprochene Kanon nach wie vor unerschüttert fest steht: „jedes wahrhaft dramatische Interesse hat nach dem Maße seiner Kraft auch eine gleich große theatralische Bedeutsamkeit." Wenn z. B. Göthe's Faust, dieses Meisterstück des Genies, von mehrern Seiten die Darstellung ausschließt, so zeigt sich bei näherer Betrachtung, daß der Grund davon in der besondern

Art und Weise des Dramatischen selbst liegt. Wie hinreißend schön sind die Hexenscenen! dessenungeachtet darf man zwischen ihrer poetischen und dramatischen Vollkommenheit noch einen Unterschied machen, ja man muß; wie denn der ganze Wunderbau des Gedichts sonnenklar beweist, daß die gewöhnlichen Begriffe eines Trauerspiels auf dasselbe nicht anwendbar sind. Daß übrigens der Begriff des Dramatischen verschiedene Bestimmungen erleidet, unterliegt keinem Zweifel, wenn wir auch nur an den dramatischen Reiz der platonischen Dialoge denken, den die Kenner nicht müde werden zu preisen.

Der Gegner beruft sich auf einzelne Beispiele, um an ihnen nachzuweisen, daß selbst die schönsten Werke der dramatischen Poesie auf der Bühne von ihrer Wirksamkeit verlieren können. Er wundert sich, daß noch auf keinem Theater Shakespeare's Sommernachtstraum und eben so wenig sein Sturm dargestellt ist. Diese Verwunderung nimmt sich höchst wunderlich aus. Der Sommernachtstraum schweift in das Gebiet des Zauberspiels hinüber; er ist kein Drama nach der herrschenden Wortbedeutung; mag er also theatralisch seyn oder nicht; dieß hat auf die Behauptung des Merkurs keinen Einfluß. Eben so verhält es sich mit dem Sturme. Ein Kaliban findet sich allenfalls auf jedem deutschen Theater, diese Mißart stirbt nicht aus; aber den Luftgeist Ariel zu spielen, zumal in seiner Unsichtbarkeit, das will etwas sagen. Der Gegner nennt endlich Kleist's Lustspiel: „Der zerbrochene Krug," ein Meisterstück; wir wollen wegen dieser Äußerung nicht mit ihm streiten. Er rühmt an diesem Werke besonders das Interesse des ruhigen Fortschrittes, und setzt dann hinzu, daß es in Weimar, trotz seiner trefflichen Darstellung nicht befriedigt habe und wohl überhaupt nicht befriedigen könne. Ist aber das Lustspiel ein Meisterstück, und haben die Schauspieler vollkommen ihre Pflicht erfüllt, so liegt die Schuld des Mißfallens lediglich an dem Geschmack des Publikums, welches auf diese Art unbewußt den zerbrochenen Krug in eigener hoher Person darstellt. So viel über den ersten Punkt.

„In derselben Zeitschrift — fährt der Gegner fort — „wird in der Beurtheilung von Mosel's Uebersetzung der

école des Vieillards eine grundfalsche, ja ganz widersinnige Behauptung abermals vorgebracht: „daß nämlich die französischen Dichter die Sylben bloß zählen." — Die wörtliche Anführung der bezüglichen Stelle (No. 21. 1825.) wird das Recht des Merkur ins hellste Licht setzen. „Die Franzosen — so heißt es dort — haben streng genommen kein Metrum, weder ein quantitirtes, noch ein accentuirtes, sie begnügen sich als gute Rechenmeister, die Sylben zu zählen." Der geistreiche, geschmackvolle Sprachkenner Kolbe, welcher die französische und deutsche schöne Literatur mit eben so vieler Anmuth als Gründlichkeit umfaßt, hat über den Wortreichthum der französischen und deutschen Sprache ein nicht genug zu empfehlendes Buch geschrieben, worin er unter andern auf eine neue und scharfsinnige Art die Möglichkeit zeigt, auch auf die französischen Verse das System des Accents anzuwenden. In diesem annähernden Sinne könnte denn auch wohl von einem französischen Metrum gesprochen werden."

Dieser Zusatz, den der Gegner völlig übersehen hat, enthält die bestimmteste Begränzung der voranstehenden Behauptung, daß die Franzosen die Sylben bloß zählen; er sagt laut und deutlich genug, in welchem vermittelnden Sinne der französischen Poesie ein Metrum zugeschrieben werden kann. Die Redaktion des Journals für Luxus u. s. w. hat sich dahin erklärt, daß die Franzosen allerdings ein Tonmaß haben, aber ein unvollkommenes. Sagt der Merkur etwas anders mit seiner Behauptung, daß man in einem gewissen annähernden Sinne auch von einem französischen Metrum sprechen könne? Wer als Antikritikus auftritt, sollte sich doch nicht verdrießen lassen, die Worte seines Gegners zu lesen! —

Es heißt weiter, die Franzosen würden durch jene Aeußerung für Barbaren erklärt, da selbst in den Poesien der wilden Horden sich Rhythmus finde, so gut, wie in ihren Tänzen. Die Ungereimtheit jener Behauptung erhelle schon daraus, daß, nach einer bekannten Bemerkung in der französischen Sprache der Anapäst vorherrschend sey. Diese Bemerkung hätte nie gemacht werden können, wenn die Franzosen die Sylben bloß zählten.

Daß der Anapäst in den französischen Versen ein entschiedenes Uebergewicht hat, ist eine längst bekannte Sache; der englische Kritiker Home erklärt diese Eigenheit der Sprache eben so fein als treffend, und zwar zugleich in Beziehung auf das Englische. Die letzte Sylbe, sagt er, in den vielgliederigen französischen Wörtern ist gewöhnlicherweise lang und hat den Ton. In den vielgliederigen englischen Wörtern ist die lange Sylbe gemeinhin so weit vorwärts geworfen als möglich, und oft ohne Ton. Von dieser Verschiedenheit finde ich keine andere wahrscheinliche Ursache als die Gemüthsart beider Nationen. Der Franzose ist lebhaft und voreilig, der Engländer bedachtsam und zurückhaltend, und dieß giebt, wenn es Grund hat, ein deutliches Beispiel von der Aehnlichkeit zwischen dem Charakter und der Sprache jedes Volkes. — Das vordrängende Einschreiten des Anapäst's beweist unwidersprechlich die Gleichgiltigkeit der Franzosen gegen das Maß und die Betonung derjenigen Sylben, welche der letzten vorhergehen; und so ist die angeführte Auszeichnung der Endsylbe nur ein neuer Beweis für den Mangel an prosodischem Gefühl. Die Vorliebe zur anapästischen Bewegung geht so weit, daß, wenn auf ein mehrsylbiges eine dem Sinn nach unmittelbar damit verbundene einsylbe Länge folgt, so wird die Endsylbe des ersten durch die letzte niedergedrückt und verliert ihren Ton. Welch ein starkes Gewicht die Franzosen auf den numerischen Werth der Sylben legen, geht auch daraus hervor, daß ihre Verse weder das Auflösen noch das Zusammenziehen kennen. Die Rolle, welche das stumme e in den Alexandrinern spielt, giebt einen merkwürdigen Beleg zu dem Verfahren, selbst die flüchtigste, kaum berührte, fast nur für das Auge vorhandene Sylbe dennoch als gezählte Einheit mit in Rechnung zu bringen. Die zwei ersten Verse der Henriade lauten:

Je chante ce heros | qui régna sur la France
Et par droit de conquête | et par droit de naissance.

In chante stößt die Stimme nur leise an den Ausgang des Wortes, und dessenungeachtet kommt die fast bis zum Nichts abgeschwächte Endsylbe unter den sechs Sylben des Halbverses in vollen Anschlag. Wenn also ein Bestand-

theil prosodisch gilt, der fast prosodisch todt ist, dann macht das Zählen doch gewiß eine Hauptsache aus. Das stumme e wird in conquête und naissance, so wie in France als Zahl außer Acht gelassen, weil die beiden letzten Worte den Ausgang des ganzen Verses bilden und das erste am Ende des Halbverses steht. Die Pause, welche hier der Vortrag erfordert, verdeckt das Nachtönen des e.

Höchst lächerlich und abgeschmackt führt der Gegner die deutschen Knittelverse an, indem er zeigen will, daß man folgerecht auch von ihnen müßte sagen können, die Sylben würden in ihnen bloß gezählt. Was haben Knittelverse mit prosodischer Reinheit zu thun? Eben so wenig gehören die erlaubten Abweichungen im jambischen Versmaße hierher, sie folgen festen Gesetzen und sind keinesweges so willkürlich, daß sie ein bloßes Zahlensystem einführen könnten. Und was soll in dieser Verbindung das Berufen auf die deutsche Mittelzeit? Bekommt sie nicht den gehörigen Halt durch das Gewicht der Umgebung?

„Man wird doch nicht gar behaupten wollen — so heißt es zuletzt — daß die Franzosen allen Sylben denselben Accent geben, daß sie z. B. in aveuglement alle vier Sylben gleich kurz aussprachen und nicht der zweiten als der Stammsylbe den Ton verleihen. Ein Vertheidiger des Merkur (No. 78.) entgegnet darauf (Journal für u. s. w.) mit vollem Rechte und in Gemäßheit der feststehenden Kolbeschen Grundsätze, daß der Hauptton in aveuglement auf die Endsylbe fällt und das veu den Halbton hat, aber nicht als Stammsylbe, sondern, weil eine Sylbe mit gesenktem e darauf folgt. Die Bedeutung der Stammsylben verdunkelt sich völlig im Französischen: Villers, ein sehr beachtungswerther Kenner, sagt darüber: Un inconvenient grave, qui suit chez nous du delaut presque absolutes racines, c'est que nos termes composés, adoptés ainsi tout faconnés des anciens, sans egard aux termes simples qui les composent, ne sont plus en effet pour nous que des termes simples; ensorte que nos idées les plus complexes se trouvent representées d'ordinaire par des mots simples, ce qui repand dans le langage beaucoup

de vague, d'incertitude et de faiblesse. La desuetude de l'intelligence des racines a fait perdre aux composés leur caractere, leur physionomie propre et les a reduits à la condition de mots faits d'un seul jet, dans les quels on ne distingue plus que la masse totale. — Sujet est formé de sub et de jactus, jetté, abattu dessous. Il veut bien dire en françois quelque chose d'approchant; mais quelle difference d'énergie! —

Endlich ist die lehrreiche Notiz, wie der Gegner seine Bemerkung nennt, daß Racine, der Bruder des berühmten Tragikers, eine Abhandlung über die rhythmische Mannigfaltigkeit der Alexandriner geschrieben haben soll, seine lehrreiche Erdichtung, insofern man daraus die Kunst falscher Citate lernen kann. Jene Abhandlung rührt von dem Sohne Racine's her, der ein Gedicht über die Gnade geschrieben hat, wofür ihm Apollo gnädig seyn mag.

Anhang.

Die Sängermühle im Kalkgrunde*).

Merkur auf der Wanderschaft nach der Mühle im Kalkgrunde, dem neuen Eldorado der poetischen Eibschäfer.

Doppelmotto.

Venit Atlantiades positis caduceifer alis.
Ovid.

Hier wo die Kalk sanft unter Blüthen rauschet,
Der blaue Himmel lachet über ihr.
Kein Neidhafer und kein Verräthen lauschet,
Ist unsers Bundes Hochrevier.
Jubelnd erschallet der Ordensgesang
Schwärmender Könze dem (pfui dem) Bach entlang.
Beckers Taschenb. f. 1826. Pag. —.

Nothwendiges Vorwort.

Die angeführten Verse so wie das Original des vorstehenden Bildchens sind aus Beckers Taschenbuch für 1826, wo eine löbliche poetische Meister- und Burschenschaft im

*) Wie dieser, der dramaturgischen Pyrotechnie fremde, blos mit Mehlpulver und Salpeter gefüllte Schwärmer sich hieher verirret hat, das bleibt dem Leser zu rathen überlassen, wenn er es nicht etwa schon durch das vielgängige Gerücht erfuhr.

freundschaftlichen Vereine (*recubans sub tegmine fagi*), der Kaitzmühle die Signatur, d. h. die herrschaftlichen Rechte (*droits seigneuriaux*) einer Sängermühle angeblich ausgefertigt hat. Wäre Dichten und Lügen einerlei, so möchte der freimüthige Ein- und Ausfall hingehen; die Sängermühle läge dann nicht weit von der Teufelsmühle, und die Teufelsbrücke fände sich dann leicht von selbst, um von der einen zur andern zu führen. Dieser vermeinte Tempel des Apollo ist, wie gesagt, hier in treuer, wenn auch stark verjüngter Gestalt zu schauen; jemehr die Sänger sich aufbauschen, desto mehr muß man ihnen zum Trotz die Sängermühlen zusammenziehen, und zwar vermöge der Synekdoche, welche das Enthaltene statt des Enthaltenen setzt. Wer das poetische Kaitzgrund-Heiligthum genau betrachtet, der wird in ihm zugleich das Terrain eines literarischen Wegweisers und die Schallöcher einer gesellschaftlichen Lock- und Querpfeife finden; figürlich muß man ja wohl von einer Figur reden, die nun einmal durch ein allmächtiges Nichts zur Sängermühle verurtheilt ist.

Sächsische Dichterfürsten, die nach ihrer orientalischen Einbildung durch die bloße Fülle ihrer Gegenwart, durch einen einzigen Machtspruch ihres überschäumenden Geistes selbst eine Mühle in den Lorbeerhain der Musen verwandeln können, diese müssen nothwendig erlauben, daß Merkur, ehe er seine Wanderung nach der poetischen Schädelstätte im Kaitzgrunde antritt, aus seiner Reisetasche eine Allegorie hervorholt, die mit einer Personifikation mannigfaltige Berührungspunkte hat. Da diese Allegorie zugleich in das Gebiet des Mährchens hinüberschweift, so könnte sie sich fast so viel Glück versprechen, als die beliebten Butterzöpfe, ließe sie sich ohne Essig und Spaniol einmachen.

Das schönste Hausrath der gefeierten Sängermühle ist nämlich eine verzauberte und bezaubernde Spieluhr; sie zieht sich nicht nur selbst regelmäßig auf, wobei ein Rad dem andern ein lautes *Vivat* zuschnurrt, sondern sie ruft auch ihren eigenen Preis so laut aus, als der Kukuk seinen Namen, für welchen Zweck sie ein eignes papiernes Schlagwerk besitzt; außerdem repetirt sie bei dem leisesten Druck, bei dem gelindesten Windzuge, als mache es ihr die

größte Freude sich selbst zu behorchen; sie möchte dies Repetiren gern für Improvisiren ausgeben, aber die Kenner versichern, es hänge genau mit dem pickenden Mechanismus der elastischen Unruhe zusammen; sie schlägt endlich einen so süßen, unwiderstehlichen Flötenton an, besonders bei gewissen Tagen und Gelegenheiten, die sie jedesmal vorher in ihrem Stammbuche (*livre des amis*) roth anstreicht, daß sie wegen dieser unglaublichen und schier magischen Eigenschaften, jedem Liederkreise, selbst dem lautesten, als Vorbild dienen könnte, wäre diese Spieluhr in der That etwas anders als die Sängermühle selbst mit ihren Lehnsherren. Die Fabel erzählt vom Basilisken, daß er zerplatzt, wenn er sein eignes Bild erblickt; mögen die Insassen der Sängermühle nie zur Selbsterkenntniß kommen! Die vernichtende Explosion würde nicht ausbleiben, und wer weiß, ob die Sängermühle im Kaitzgrunde aus Sympathie zu ihren poetischen Pathen nicht mit ihnen zugleich die Reise in die Luft anträte; denn jedes Luftschloß, besonders ein so liederreiches wie die Sängermühle, sehnt sich unwiderstehlich aus der Tiefe nach der Höhe, wie man dieß täglich an den Leuten sieht, die Luftschlösser bewohnen.

Merkur hatte sich längst vorgenommen, die Theaterferien auf der Dresdner Hofbühne unter andern auch zu einem Spaziergange nach der Sängermühle zu benutzen, um das ausgerufene Kaitzwunder von Angesicht zu Angesicht zu schauen. Orpheus, so dachte er bei sich, lebt ewig im Andenken der Welt, weil er mit seinem Saitenspiel Bäume und Felsen um sich versammelte; Amphion folgt unmittelbar nach den Unsterblichen selbst, weil er mit seinem Gesange die Steine zum Baue Thebens vermauerte; was ist aber beides für eine elende Gauklerkunst, für ein schlechtes Taschenspielerstück gegen die unmenschliche Poetenkraft, eine gewöhnliche Mahlmühle plötzlich und für alle Zeiten in eine Sängermühle umzuschaffen?

Indem Merkur nachsann, in welchem Aufzuge er den Kaitzer Leierkasten am schicklichsten besichtigen könnte, fielen ihm ganz gemach die Schwingen von den Füßen; sie waren in der letzten Zeit von dem vielen kritischen Skizziren so schlotterig geworden, daß der Flügelbote nur eben noch

wie der Vogt Cäsar über den Sand hinlaufen konnte. Der Petasus wurde unvermerkt zu einer bequemen Bedeckappe; aus dem Leibe sproßte mitten durch die Chlamys ein graublauer Überrock hervor, der sich alsobald trotz dem besten Friseur selbst einpuderte, und in der Tasche klapperte eine Kundschaft, worin ich von Kopf bis zum Fuß als vaccinirender Mühlknappe beschrieben war; zugleich wurde ich durch ein beiliegendes Empfehlungsschreiben nach der Sängermühle im Kaiser Grunde instradirt, wo wegen der bevorstehenden Weihnachtsfeiertage, die Aus- und Mundmehl in den unglaublichen Massen verzehren, Arbeit zu hoffen sey. Ich mußte anfänglich darüber lachen, daß ich, ein geborner legitimer Gott, Mühlbutsche werden sollte und zwar an demselben Ort, wo die Liederleibkompagnie ihre Dichterherberge aufgeschlagen hatte; aber eben der Kontrast lockte und die Neugierde zog mich unwiderstehlich fort. Umsonst sträubte sich mein vererbter Ahnenstolz, mein prinzliches Geblüt; ich erinnerte mich im rechten Augenblick daran, daß Merkur schon früher und sogar in Begleitung Jupiters die Strohhütte der Baucis und des Philemon aufgesucht und daselbst mit dem Donnerer gemeinschaftlich Kartoffelbrei gegessen: warum sollte ich mich also jetzt widerspenstig gegen meine Verwandtschaft sperren? Und muß ich nicht auch als Theaterkritikus fortwährend aufschütten, schröten, beuteln? Im Grunde ist das Rezensiren der Theaterleute mit dem Zermahlen derselben nahe verwandt! — Glücklicherweise fand sich neben der Kundschaft als Vademecum Bedeke's Taschenbuch für 1826, wo ich über meine Reiseroute einige Auskunft zu finden hoffte. Einige Minuten sah ich mich um, ob ich nicht vielleicht einen Postenzeig entdecken könnte, der unmittelbar als Wegweiser der schönen Geister nach der Sängermühle führen möchte; die zu Markte gehenden Milch-, Eier- und Butterweiber versicherten indessen laut lachend, daß hier kein Pasetenweg vorhanden sey, wie denn überhaupt hier nichts als Schwarzbrod gebacken werde, und als ich mich nun vollends bei ihnen nach der Sängermühle erkundigte, drehten sie mir entrüstet den Rücken zu, während die munterste mir nachrief: „Die Sängermühle wird wohl eine Bäcke-

mühle sey, die Klöße dazu kommen aber aus der Stadt!“ Ich brauchte jetzt in meiner Verlegenheit das Beckersche Vergnügen als Punktirbuch, um mich über die Lage der neugegründeten Sängermühle möglichst zu unterrichten. Die Ritter und Fräulein der poetischen Tafelrunde haben die löbliche Gewohnheit, daß sie die Straße, auf welcher sie Karavanenmäßig einherziehen, mit Citaten ihrer eigenen Trefflichkeit pflastern; man kann in ihrer Nähe keinen Schritt thun, so tritt man einem oder dem andern Kollegen auf den Kopf. So macht z. B. das Beckersche Taschenbuch für 1826 aus Moreaus Denkmal bei Räcknitz flugs ein Denkmal für seinen Biographen, und wer weiß, ob dem, solcher Erwähnung schwerlich bedürftigen wackern Historiker, nicht künftig noch bei Lebzeiten ein Cenotaphium an der Stelle errichtet wird, wo Moreau, der Held, ruht.

Mir kam übrigens der Lobspeditionsartikel trefflich zu Statten, denn nun wußte ich wenigstens, daß der Sängerzug auf den Anhöhen von Räcknitz gewesen war. Im Jahr 1813 unternahmen die verbündeten Heere einen Angriff auf Dresden; im Jahr 1823 und noch einmal im Jahre 1825 nisteten sich die verbündeten Elb-Käuze in die Sängermühle ein. Welches Zusammenrücken großer Begebenheiten! werth, daß die Allgemeine Zeitung ihre nächsten Beilagen damit füllt! —

Bei Räcknitz überlegte ich in der Stille, daß derjenige selten weit geht, der nicht weit her kommt; ich muthmaßte daher, daß die Sängermühle wohl in der Nähe seyn müßte. Vergeblich legte ich mich aufs Ohr, ob ich sie vielleicht an dem fernen poetischen Geräusch entdecken könnte; nichts der Art regte sich, und ich schloß daraus, daß die Sängermühle nicht so gern von sich selbst redet als der Chorus ihrer poetischen Kraniche. Mit diesem Gedanken schlenderte ich weiter, als ich auf einmal in der Luft ein Aroma verspürte, das mir die Gattung der Poesie deutlich anzeigte, die in der Kaihmühle ihr Namensfest gefeiert hatte. Die Luft schwängerte sich mehr und mehr, je weiter ich fortschritt, mit lauen Dünsten, die mich wie Zephyre liebkosten, als wäre ich einer ihrer lieben Bekannten; mir wurde so süßlich zu Muthe, der herumschwimmende Honig-

seim wirkte so stark auf meine Nerven, daß ich mir, um nicht in lauter Wohlgerüchen und Espritö zu ersticken, mit Seinem Desperationsmittel half. Ich griff nämlich zu der kleinen Pistole, die ich auch in meinem gegenwärtigen Maskenzustande noch aus meinem theaterkritischen Feldzuge klüglich beibehalten hatte, lud sie mit meinem stärksten Pulver und feuerte damit gegen die Schwaben los, die wie Vampyre an meinem Marke sogen. Es entstand ein förmlicher Kampf zwischen dem merkurialischen Pulverdampfe und dem ätherischen Liederduft; endlich rollte sich der letzte in leichte, liebliche Wolken zusammen, die unwillig ihre Engelsköpfchen von mir abwandten und scharenweis einer Gegend zueilten, wo — wo — wo die Sängermühle in ihrer ganzen stillen Majestät vor mir lag, so versteckt, als schäme sie sich ihrer neupoetischen Standeserhöhung. Ich war nicht wenig erstaunt, als ich queer vor dem Eingange ein weites Magazin jener kostbaren Substanz wahrnahm, durch welche gute Landwirthe, ohne Rücksicht auf Knochenmehl, die Fruchtbarkeit des Ackers zu stärken pflegen. Wohin sich doch die Dichter versteigen, wenn sie die Weihe ihrer Kraft erproben wollen! — Den Liederfrauen muß diese superfötirende Mischung mehr Schrecken verursacht haben, als den Kindern Israel der Durchgang durchs rothe Meer in der Nähe der Ägyptier. Ich freute mich innig über die Herzhaftigkeit eines Geschlechts, das man sonst das schwache nennt, und welches an den Pforten der Sängermühle so rühmliche Beweise seiner Stärke gegeben hat. So haben denn nicht bloß die Preußen ihre „Musen und Grazien in der Mark;" auch die Sachsen weisen dergleichen im Kalkgrunde auf, und sie dürfen mit jenen um die Wette singen:

Ei, wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du so natürlich bist;
Unsre Mädchen, unsre Bübchen
Spielen künftig auf dem — Mist! —

Vergebens suchte ich der Vollständigkeit wegen den kleinen, stillen bräunlichen See, welcher die ökonomische *Asa foetida* auf tüchtigen Bauerhöfen zu umgeben, oder vielmehr zu umkräuseln pflegt, damit ich mich auch einmal

[illegible] ausdrücke; aber der Kaitzer Müller scheint alles Wasser zu hassen, das nicht in seinen Mühlgraben fällt. Und doch wäre die Anlage eines Sängersee's neben der Sängermühle sehr zu wünschen, denn die letztere bleibt ohne jenen immer nur ein betrübliches Flickwerk. Man denke sich, daß statt der Enten und Gänse auf dem Dichtersee stolze Schwäne herumschwömmen: würden diese die Dresdener nicht zahlreicher nach der Sängermühle locken als die Künste, welche die Esquimo's vor einiger Zeit in Moritzburg zur Schau stellten? Und wenn nun vollends in der Sängermühle auf dem Dichtersee der Schwanengesang ausgeführt würde, wie anderswo der Hahnenschlag oder das Fuchsprellen, und ein Mitglied der neuen Troubadoure oder Minstrels, die letzten Seufzer des sterbenden Schwans mit einer poetischen Ohnmacht begleitete, und so zu sagen, rechtskräftig versiegelte: das wäre einmal Wasser auf die Mühle des Merkur, der es mit aller Anstrengung nicht weiter bringen kann, als zu dem Rufe einer Walkmühle.

Das Originalkupfer des Beckerschen Taschenbuchs, welches die Sängermühle darstellt, — auf der Holzkopie haben, den Gesetzen unserer Gallerie gemäß, einige Gegenstände weggelassen werden müssen — zeigt seitwärts ein dichterisches Paar, das sich von der übrigen Gesellschaft sitzend verloren hat; der Herr ist entweder ein Anbeter, der sein Liebesgeständniß aus einem beschriebenen Blatt vorträgt, wie der hochwallende, entfesselte Busen seiner Dame vermuthen läßt; oder er liest ihr ein Gedicht vor, das er bei der nächsten großen Sängerpromotion deklamiren will, und der ungeduldigen Zuhörerin pocht das Herz, daß sie mit ihren eigenen Versen noch einige Minuten warten muß. Nicht weit von der Gegend, wo diese idyllische Kupferscene spielt, stehen jetzt mehrere Haufen Krautköpfe aufgepflanzt, und wer jenes Pärchen physiognomisch studirt, der wird gewiß zwischen ihren Gesichtszügen und den besagten Krautköpfen eine auffallende Ähnlichkeit finden.

Je länger ich die sogenannte Sängermühle betrachtete, desto mehr wurde ich an ihrer Aechtheit irre. Endlich fiel mir ein, daß ich blos den Standpunkt ihres Zeichners

aufzusuchen hatte, um mich von der Wahrheit des berühmten Originals zu überzeugen. Zu meinem großen Erstaunen entdeckte ich nach einigen Seitenbewegungen eine Stelle, auf der das Gras so vollkommen ausgegangen war, wie auf manchem Kopfe das Haar; dieser glatzenhafte Eindruck erregte mir nicht wenig Befremden, und dieses stieg noch beträchtlich, als ich bemerkte, daß auf demselben Flecke Spuren einer vulkanischen Einwirkung vorhanden waren. Wie ich nun diese Kaiser Solfaterra nach und nach mit gefaßtem Muthe betrete, und aus dem eingesunkenen Krater nach der Sängermühle hinschaue, so präsentirt sich dieselbe von allen Seiten und nach allen Richtungen grade so, wie sie im Beckerschen Taschenbuch abgebildet steht. Aus der Fortsetzung meiner physikalischen Untersuchungen ergab sich mit der größten Klarheit, daß ich mich auf dem verhängnißvollen Schauplatze befand, von wo die Sängermühle in ihrer architektonischen Schönheit und landschaftlichen Umgebung von einem fliegenden Sängerdädalus war aufgenommen worden. Es unterlag keinem Zweifel, daß hier ein Erdbrand gewüthet hatte, denn in dem Brennpunkt, auf welchem alle Strahlen der Herrlichkeit aus der Sängermühle kreuzweis, und so zu sagen knüppeldick abglitten, da mußte sich nothwendig in den Adern der Erde ein eben so starkes Jucken erzeugen, als in den Köpfen der fulgurirenden Sänger.

Ich trat jetzt unbedenklich über die Schwelle des Kaiser Odeums; zufällig fiel mein Blick auf das hölzerne, klappernde Denkmal, an dem die sächsischen Barden ihrem Gotte geopfert hatten; die Sängermühle lugte mit dem Seitenflügel in einer Art von Vertiefung hervor, und machte keine größern Ansprüche, als etwa eine Mausefalle in der Ecke einer Speisekammer. Sie hatte obendrein nur einen einzigen Gang; wie konnte ich unter solchen Umständen Beschäftigung hoffen? Und doch hatte ich früher darauf gerechnet, wenn auch nicht sogleich oberster Knappe, doch wenigstens Helfer zu werden. Daß die Sängermühle aus einem Gange bestand, erklärte ich mir ziemlich befriedigend aus der Monotonie der Poesie, die hier ihr Jubiläum begangen hatte; wenn die sämmtlichen Dichter alle auf einem

und demselben Pegasus reiten, gleichviel, ob der eine dem Schwanze oder dem Korfe näher sitzt, so kann auch die Sängermühle, soll sie ein getreues Conterfei abgeben, nur einen einzigen Gang haben.

Beim Eintritt in das Zimmer erkannte ich alsobald den Grundherrn der Sänger und redete ihn folgendermaßen an:

„Ich grüße Sie, von wegen des Handwerks und will hiermit höflichst angefragt haben, ob ich in Ihrer Taschenbuch-Sängermühle Arbeit bekommen kann; die Kunst geht jetzt leider überall nach Brode."

Der Mann verfärbte sich bei diesen Worten sichtlich, seine Augen funkelten, er durchbohrte mich damit so gewaltig, daß ich die Skorpionsstiche sogar unter meiner Lederjacke fühlte, sein Mund bewegte sich krampfhaft, bis er endlich gegen mich mit der Donnerrede losbrach: „Ist er etwa auch ein Sänger, der hier seine Kehle probiren will, wie die Reißflüchter, die neulich aus Dresden kamen, so packe er sich augenblicklich fort, eh ich ihm dieselbige umdrehe!" Ich wollte hierauf nach meiner Kundschaft greifen, um mich als Müller vor ihm zu legitimiren; während ich nach ihr suche, fällt mir unglücklicherweise das Beckersche Taschenbuch aus der Hand und schlägt auf der Erde grade das Kupfer auf, welches die Sängermühle darstellt. Der Müller hielt diesen Zufall für einen Vexierkniff und schickte sich an, mir das Hausrecht gründlich auseinander zu setzen. Vergebens berief ich mich auf meinen weißen Rock, vergebens nannte ich die Plauesche Buschmühle als den Ort, wo ich ganz kürzlich und noch den letzten Sonntag mit einigen Collegen conditionirt hätte; vergebens stieß ich die vermessensten Reden gegen Dichter aus, besonders gegen solche, welche die Mühlen mit ihrer Gegenwart beherrten. Der Mann verlangte thatsächliche Beweise meines Dichterhasses.

„Werden Sie glauben," versetzte ich mit Lebhaftigkeit, „daß ich zwar nicht Ihres Gleichen, aber doch von gutem Müllerblute bin, wenn ich hier vor ihren Augen einige Dutzend Dichter verschlinge?" Er nahm den Vorschlag mit zweifelndem Lächeln an. Ich überreichte ihm hierauf eine Hand voll Zuckerwerk, wie es ein wohllöblicher Liederkreis, dessen Vorliebe für das Büchlerhandwerk sich leicht, auf einer ähnlichen für das Beckervergnügen erklären

läßt, anlängst bei Lossprechung eines hoffnungsvollen Becker burschen mit selbstgefertigen Devisen hatte verbacken lassen; ich bat ihn, es für den Augenblick nicht zu essen; zugleich zählte ich mir zwölf Stück ab, und nachdem ich das letzte verschluckt hatte, sagte ich ganz ruhig: „Nun habe ich zwölf Dichter im Leibe, und mein Magen ist so gewiß ein Sängermagen, als Ihre Mühle eine Sängermühle. Oeffnen Sie Ihre Exemplare von Tragant und Sie werden aus jedem einen Dichter herauskriechen sehen, mögen er sich nun unter eignem oder angenommenem Namen producieren." Die Sektion zeigte die Richtigkeit der Hypothese; auf jeder eingewickelten poetischen Devise prangte die Unterschrift, das Majestätssiegel des Verfassers. Der Müller freute sich unendlich, daß die durchgebeutelten Dichter auf diese Art in Mehl und Staub ihren Untergang gefunden hätten und sah in dieser Einsargung ein Zeichen der rächendern Gerechtigkeit.

„Ob doch die Gäste, die bei mir gehaust haben, eben so angenehm schmecken mögen, als diese Devisenschöpfer"? schmunzelte der Müller appetitlich in den Bart hinein. „Kosten Sie von dem Taschenbuche — erwiederte ich — „und urtheilen Sie dann!" Er schoß wieder einen grimmigen Blick auf die Sängermühle, die gleich einem verlassenen Kinde in den Windeln dalag, klopfte mich dann auf die Schulter, und fing nun an das Schicksal zu erzählen, daß ihn und seinen, noch immer nicht versteckt genug angelegten Bau nach dem Besuche so vieler poetischen Zugvögel betroffen hatte."

„Meine Mühle ist von jeher nur auf wenig Wasser eingerichtet gewesen" — mit diesen Worten leitete er sich selbst ein — „die Kaitz ist ein melancholischer Strom, der zuweilen gar in seinem Tiefsinn das Weiterfließen vergißt, die Nachbarschaft weiß es und richtet sich darnach. Wetter, welch' eine Ueberschwemmung stellte sich dagegen ein nach dem Abzuge der poetischen Einquartierung! Meine Mühle, das heißt das Wasserrad, blieb unter dem steigenden Wogendrange nicht nur stehen, sondern sie drohte sich auch von Grund aus loszureißen und machte Miene, über die Rückiger Höhen auf der Spur der Sänger frischweg nach Dresden zu schwimmen."

„Ich erklärte dem Müller hierauf, daß diese Springfluth nichts anders gewesen sey, als der Zusammenfluß aller der Lieder und Sonette, die während des Sängerfestes, wie das Becker'sche Taschenbuch sich ausdrückt, „gleich Blüthen von den Bäumen geregnet" wären. Der Müller bemerkte, daß in dem reißenden dunkeln Wogenschwalle einige lichte Streifen seyen bemerkbar gewesen, und verlangte die Auflösung dieses Räthsels.

„Ich erwiederte, es sey dasselbe mit der Rhone, die eben auch vollkommen unterscheidbar durch den Genfersee fließe; jene hellen Streifen hätten die einzelnen guten Gedichte, auf der breiten, krausenden Wasserfläche bezeichnet."

„Das mag seyn" — erwiederte er — „aber wer will mir den Schaden vergüten, daß meine Mühle durch den Zudrang des Sängervolks so lange ist außer Thätigkeit gesetzt worden?"

„Wie" — gab ich ihm zu bedenken — „hat ihr Acker seit jener Ueberschwemmung nicht besser getragen? Die Aegyptier berechnen den Segen ihres Landes nach der Höhe, welche der Nil erreicht, denn je stärker der Fluß anschwillt, desto mehr Schlamm läßt er zurück und desto üppiger gedeihen die Saaten. Man hat zu dem Ende förmliche Nilmesser angebracht. Wollen Sie nicht, mein hochgeschätzter Meister, für künftig wiederkehrende Fälle sich aus Vorsicht mit einem Kathmesser versorgen?"

„Daß Sie der Samiel hole, verkappter Spießgeselle der Sängerverschwörung — brüllte mir der Müller mit einer Stimme entgegen, daß selbst die Sängermühle darüber außer Fassung gerieth und aufs gräulichste detonirte. — „Sie sind zuverlässig ein heimlicher Abgeordneter derselben; Sie wollen gewiß in meinem Hause die Vorbereitungen zu einem neuen Walpurgis-Fest treffen und ansagen; ich schaue durch den graublauen Ueberrock bis auf das poetische Unterfutter ihres argliftigen Herzens; hier ist die Thür und Sie haben zu wählen, ob Sie den nächsten Augenblick draußen liegen oder stehen wollen. Meine Mühle ist keine Wolfsschlucht für poetische Freischützen, die jeden Bock für einen Vierzehnender ansehen *) und ich frage den Henker nach ihrem Fürst

*) Für Leser, die eben so wenig Sonette schmieden als Freikugeln gießen, wird hier bemerkt, daß für jedes regelrechte Klingelgedicht eine doppelte böse Sieben als Normalzahl ihrer Zeilensumme gilt.

Ottokar und dem zänkerischen Aennchen, das ich ohnehin auf dem Rohre habe, weil es ganz allein die Schuld trägt, daß der arme Casper gradewegs zum Teufel ging!"

Ich schlich mich leise hinaus und sahe nun wohl, daß hier für mich während der Theaterferien an keine Beschäftigung zu denken sey. Auf meinem Rückzuge konnte ich jedoch nicht unterlassen, rechts noch einmal flüchtig nach der Sängermühle zu schielen, bei welcher Gelegenheit ich bemerkte, daß das einzige Rad, welches die Kaiz mit einer gewissen vornehmen Nachlässigkeit treibt, unterschlächtig ist: Sollte dieser scheinbar geringfügige Umstand nicht mit dem Genius der hier gewesenen Elbschäfer innig zusammenhängen? so fragte ich mich selbst. Das oberschlächtige Mühlrad deutet Geist an, das unterschlächtige Gemüth; eben darum sitzt ja auch das Herz unter dem Kopfe.

Nun wunderte ich mich nicht mehr, warum die Mitglieder der Sängergilde so ungern pausiren, denn ein unterschlächtiges Mühlrad setzt den regelmäßigen Zufluß einer bei weitem stärkerern Wassermasse voraus, und da es Sängern an hinlänglichem Gefälle eben auch nicht zu fehlen scheint, so erklärt sich das Uebrige von selbst. Matthyssen kann nicht wehmüthiger gewesen seyn auf den Ruinen des Bergschlosses, wo er seine treffliche Elegie dichtete, als ich beim Heraustreten auf den Paradeplatz, wo vor einem halben Jahre so viel schöne Geister ihr Frühlingsmanöver gehalten hatten. Das Nadelholz, welches das Beckersche Taschenbuch mit Recht als eine seltne Lieblichkeit preist, stand jetzt dürr und in sich gekehrt, und es eignete sich gegenwärtig höchstens für einen epigrammatischen Dichter zu Zahnstochern. Die Bäume, unter denen die freundlichen Sänger Hand in Hand gewandelt hatten, zogen mich unwiderstehlich an, aber ich wurde auch für diese Aufwallung, oder vielmehr für dieses Aufkochen meines eingeschrumpften, vertrockneten Gefühls belohnt, wie es Sterblichen selten begegnet. Den Bäumen waren nämlich Namen eingeschnitten in Verbindung mit Verzierungen, welche die zartesten Geheimnisse des Sängerlebens deuteten. Es würde höchst indiscret seyn, das Register dieser Schönheiten aufzurollen; wer diese halberhabene Arbeit will kennen lernen, der gehe selbst nach dem Kalkgrunde und studire sie dort in der Rinden- und Runenschrift der Bäume.

In diesem Garten der Armida sollte ich lernen, wie schwer der Mensch das Verlangen unterdrückt, sich auf irgend eine Art zu verewigen, wäre es auch blos durch einen Holzschnitt; ich nahm zu dem Ende das Bajonett von meiner kleinen kritischen Pistole herunter, das ich als Stichwaffe führe, wenn der Schuß mißlungen ist, und machte mich dran, mit demselben eine zarte Hängebirke zu schröpfen, um ihr meinen Namen einzugraben. Kaum habe ich die seidne Haut des Baumes geritzt, so fließt helles Blut heraus. Der Baum ist gebannt, dachte ich bei mir selbst, es steckt wahrscheinlich ein unglücklicher Sänger darin, vielleicht hat er auch Mitgenossen seiner Leiden bei sich, die hier der Stunde ihrer Erlösung entgegen sehen. Wie ich nun Inschriften leidenschaftlich liebe, ob ich gleich weder ein Archaeolog noch ein Neolog bin, so untersuche ich auch flugs das Velinpapier der Birke, und schneide endlich dicht neben einem Ast in eine subtile Spalte den Namen — — —*).

Zu den größten Merkwürdigkeiten dieses sächsischen Kaiserstuhls gehören die dort befindlichen Elsternnester, die man wohl als die redendsten Denkmale der heimgegangenen poetischen Landsmannschaft betrachten kann. Sie sind mit einer gewissen genialen Zerstreuung angelegt; auch hat der Winter ihrem Bau eine schwer zu beschreibende lyrische Unordnung angehaucht, wie sie sich so leicht in keinem andern Liederkreise findet. Kaum hatte ich das erste Elsternest wahrgenommen, so fiel mir auch schon das zweite, bald darauf das dritte, das vierte, fünfte, sechste, siebente, achte in die Augen. Das neunte bewahrte sein Incognito desto länger, und grade an der Entdeckung dieses neunten lag meinem ahnenden Geiste Alles. Endlich verrieth mir eine Elster

*) Obschon Merkur seine Finger zu ganz andern Dingen gebraucht, als sie auf den Mund zu legen, so trägt er doch gerechtes Bedenken der Namen der Unglücklichen zu verrathen, die vor Jahrhunderten bereits zur Ruhe eingegangen, in neuerer Zeit von einem Dresdener Sängermagus heraufbeschworen und den Blicken des schaulustigen Publikums bloß gestellt worden sind; er bekennt nur so viel, daß er von dem Schmerzensrufe bei Verletzung geführt den Namen ihres Ruhestörers daneben eingrub, auf daß sie fürder nicht allein sey. Die Birke mußte Verstand haben, denn sie vergoß bei dieser Operation auch nicht einen Tropfen Bluts, blos der Wipfel derselben fing an ein wenig zu rauschen; der Frisur renommirten Dichters ist dieses Blasen natürlich. Wollte ich übrigens eskamotiren, was ich hier etwa gefragt fand, ich liefe Gefahr, meine Zu[illegible]

durch ihr ausgelassenes Schnäkern den Schlupfwinkel, wo das neunte Nest hing, und nun mochte ich auch so sehr suchen, ich brachte es nicht über die Zahl neun. Wer die Metamorphosen Ovids gelesen hat, der wird mir es glauben, wenn ich ihm versichere, daß diese neun Elsternester neben der Sängermühle halb von den neun Töchtern des Pieros gebaut sind, die mit den neun Musen den Wettkampf wagten und zur Strafe ihres frevelnden Uebermuthes von den zürnenden Göttern in Elstern verwandelt wurden. Noch jetzt können diese verhängnißvollen neun Vögel das Plaudern nicht lassen, wenn sie auch nicht mehr singen; wie hätte ich sonst das neunte Elsternest erst aufgefunden? Dieses ist vermuthlich der Ruhesitz der Pseudo-Calliopo, die ächte gilt bekanntlich für den Leibtrompeter der Geschichte, daher das tumultuarische Improvisiren der neunten Pieride über ihrem Neste. Daß die neun Töchter des Pieros später geheirathet haben, wird Niemand wundern; denn die Dichterdamen, welche vorgeblich nur der Psyche huldigen, halten es insgeheim gar zu gern mit dem schelmischen Amor, ja es giebt Fälle, wo sie blos geistig werden aus Leiblichkeit. Ueberhaupt ist die ganze Umgegend der Sängermühle der interessanteste mythologische Bilderſaal geworden. So stieß ich unter andern auf eine Roßtrappe, aus welcher der reinste Silberquell nach der Sängermühle hinrieselte. Ich mußte ihn nach meiner Bekanntschaft mit dem Beckerschen Taschenbuche sogleich für die Hippokrene (Roßbach) erklären, welche ein Jäger der Sängerschule (Pag. XXXI des Tschnb.) dort mit dem Hufschlag seines Pegasus geöffnet hatte; diesem Freunde der „mitunter Topographie zu Pferde studirt" verdanken die Schützen unsers nachbarlichen Apollo die Entdeckung (!!!) des Katzengrundes, wie sie selbst rühmen, er ist deshalb förmlich von ihnen als zweiter Columbus begrüßt worden und zwar in den Zeilen:

„Er pflanzt nun heut' des Liederkreises Banner
„Aufs Mühlendach und nimmt Besitz vom Ganzen;
„Und wenn auch umgehn nicht mit Schwerdt und Lanzen,
„Mit Stanzen doch und mit Sonetten kann er" —

Eben derselbe erfinderische Kopf hat sich vorgenommen, künftig auch Dresden zu entdecken, wenn das Sän-

gerkorps ihm dafür aus Dankbarkeit einen thé dansant veranstalten will. Was mich betrifft, so rathe ich dem neuen Columbus, die Topographie lieber zu Fuße zu studiren, besonders wenn er Sinn für Mineralogie hat. Ein Topograph, der zu Pferde die Räcknitzer Höhen hinabsprengt, um sich in den Kaitzgrund zu versenken, kommt mir vor wie ein Bergmann, der zu Wagen in die Schacht fahren will. Aber die Welt muß wissen, daß den Sänger auch Cavalleristen sind, das war die Pointe des Einschiebsels.

Um der Sängerfamilie recht augenscheinlich zu beweisen, daß sie auch zu Roß und Wagen dem Merkur immer noch viel zu wenig imponirt, schnallte ich mir meine Flügelsohlen wieder an, und in demselben Nu war ich in Dresden, über dem ich noch einige Zeit nachdenkend auf und abschwebte. Die Frucht dieses Nachdenkens ist ein patriotischer Vorschlag, den ich allen Dresdenern feierlich ans Herz lege. Wir haben wohl eine Schuhmacher — vulgo Schuster — gasse, aber, o undankbares Vaterland, noch keine Sängerstraße! — Man wähle irgend eine aus, die sich zu dieser Bestimmung eignet; z. B. die Nasen- oder Weiße-Gasse, wie sie seit mehrern Jahren heißt, (woraus in der Folge vielleicht noch das Compositum Nase-weise Gasse gebildet werden dürfte) oder die Rosengasse, die große und kleine Frauengasse u. a. ähnlicher Dresdener Häuserreihen; fürchtete ich nicht für allzuprosaisch ausgerufen zu werden, so würde ich es wagen, nach Anleitung des Beckerschen Taschenbuchs noch ganz andre Straßen in Vorschlag zu bringen, aber es bleibt dieß am Besten den Sängern selbst überlassen. Für den Fall einer Feuersgefahr müßte man zugleich eine Sängerspritze anfertigen lassen; stellt man Dichter dabei an, so sind wir sicher, daß diese nie das Mundstück vergessen würden, wie dieß laut Beilage der Dresdener Anzeigen ganz kürzlich einer der hiesigen wohllöblichen Innungen aus wohlgemeintem Pflichteifer begegnet ist. Auch der Merkur vergißt zuweilen sein Mundstück, also mit Gunst, zumal er so eben es abschraubt. —

Neueſte Verlagsbücher von Joh. Fr. Gleditſch in Leipzig, welche bis zum Schluß des Jahres 1825 erſchienen und zu nebenſtehenden Preiſen in allen Buchhandlungen zu haben ſind.

Ausfeld, J. G., Moſis des Ganzen der Zeichenkunſt. Ein praktiſches Zeichenbuch zur Übung des Verſtandes, Bildung des Geſchmacks und Veredlung des Herzens. Erſte Abtheilung. Formforſchung in 4 Heften mit 40 Platten in Folio, cart. 6 Thlr. 8 Gr.

Bergmann, A., kleine Vorſchriften in allen lebenden Sprachen. Ein allgemein nützliches Taſchen-Lexikon der Schönſchreibekunſt. kl. 8. Neue Auflage. 18 Gr.

Heſſen deutſche Fractur-, Current- und lateiniſche Vorſchriften für Schulen und häuslichen Unterricht. Neue Auflage. 4 Hefte mit 72 Platten. 2 Thlr. 8 Gr.

Bibel, beſonderer Abdruck aus dem 10ten Theil der allgemeinen Encyklopädie der Künſte und Wiſſenſchaften, ſoweit auf dies Werk Bezug hat, verfaßt von W. Geſenius, H. A. Niemeyer und Dr. Wette. gr. 8. 1 Thlr.

Dictionnaire nouveau, français-allemand et allemand-français, ouvrage complet, avec une *Préface* par M. Thibaut. 4me Edit. revue corrigée et augmentée. 2 Vol. 8. 2 Thlr. Papier fin. 2 Thlr. 12 Gr.

Laſerre, Feroux, methodiſche Grammatik der franzöſiſchen Sprache, allgemein faßlich vorgetragen und mit Rückſicht auf die deutſche Sprache bearbeitet. gr. 8 18 Gr.

— — franzöſiſches Leſebuch für Schulen. Mit einer kurzen Grammatik, Anmerkungen über Spracheigenheiten und einem erklärenden Wörterregiſter. 2te verbeſſerte Aufl. gr. 8. 12 Gr. in Partien 9 Gr.

Lesungen, nouveaux, de littérature française, recueillies par J. D. Braun-hofer. gr. 12. 1 Thlr.

Feuerkeil in die Zeit geſchmettert von Omikron. 8. geh. 16 Gr.

Encyklopädie, allgemeine, der Künſte und Wiſſenſchaften, in alphabetiſcher Folge von genannten Schriftſtellern verfaßt und herausgegeben von J. S. Erſch und J. G. Gruber. gr. 4. 21 bis 24r Theil. Der 15te erſcheint in Kurzem und der 16te zu Oſtern 1826. Pränum.-Preis 21 bis 16r Theil und mit den Supplement-Kupferheften 64 Thlr. 8 Gr.

Eben ſo auf Velinpapier 84 Thlr. 8 Gr.

Fessler, Dr. J. A., die Geſchichten der Ungern und ihrer Landsmann, gr. 8. 10 Theile, (567 Druckbogen). Velinpapier 60 Thlr. weiß Druckpapier 46 Thlr. Pränum.-Preis bis Mai 1826 34 Thlr.

Gutsmuths, J. C. F., Lehrbuch der Geographie für den Unterricht in gelehrten und Bürgerſchulen ausgearbeitet. Zweite vermehrte und verb. Aufl. 1ſte Abtheil., 1ſt Heft, Deutſchland. 1ſte Abtheil., 2t Heft, das übrige Europa. 2te Abtheil., 1825, Aſien, Afrika, Amerika und Auſtralien. gr. 8. Preis 5 Thlr. 12 Gr.

Heſſen Abriß der Erdbeſchreibung, ein Methodenbuch für gelehrte und Bürgerſchulen. 2te vermehrte und verb. Aufl. gr. 8. 18 Gr.

Hübner's, J., Zeitungs- und Converſations-Lexikon. 31ſte Aufl., von A. L. Rüder, mit 160 Bildniſſen lebender Regenten und berühmter Männer. gr. 8. 3 Thle. 1r und 2r A — L, der 3te erſcheint Anfang 1826 Pränumerat.-Preis. 6 Thlr. 9 Gr.

Kayſer, C. G., Bücherkunde oder Handlexikon aller ſeit 1750—1825 in Deutſchland erſchienenen Bücher, mit Angabe des Formats, der Verleger und der Preiſe, mit einer Vorrede von F. A. Ebert, in 2 Theilen, gr. 8. Pränumerat.-Preis 5 Thlr. 12 Gr.

Lexicon, novum manuale, graeco latinum et latino graecum. Primum a Regi. Federico institutum post Sam. Patricii, J. A. Ernesti, C. C. Wendleri, C. Morelli, P. H. Larcheri, F. J. Bastii, C. J. Blomfieldii curas denuo castigavit, emendavit, auxit Gustavus Pinzger, recognoscente Franc. Passovio. Lex Hedericiani ed. quinta. Subscript.-Preis 6 Thlr. 12 Gr.
Fein Papier 8 Thlr.

Lykurgs Rede wider Leokrates. Einleitung, Urschrift, Uebersetzung und Anmerkungen, größtentheils kritischen Inhalts, v. G. Pinzger. gr. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Lycurgi Oratio in Leocratem, ad optim. libr. fidem, recensuit et annotationem criticam adjecit Gustavus Pinzger. Editio scholarum potissimum usibus accomodata. gr. 8. Preis 8 Gr.

Meckel, J. F., Tabulae anatomico pathologicae modos omnes quibus partium corporis humani omnium forma externa atque interna a norma recedit, exhibentes Fasc. IV. Herniae. Fol. maj. Fasc. I—III. Preis 19 Thlr.

Nitsch, P. F. A., kurzer Entwurf der alten Geographie für Schüler. Neunte durchaus verb. und vermehrte Aufl., von Conrad Mannert. 8. Preis 16 Gr.

Natters, J., Predigten über die heilige Geschichte der Leiden, des Todes, der Auferstehung und der Himmelfahrt Jesu. 2te verm. Auflage. gr. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Ritter, die, von Festenberg. Eine Geschichte aus den Zeiten des heimlichen Gerichts und der Ritterbunde. Zweite verb. Aufl. 8. 16 Gr.

Rüder, F. A., politische Schriften. gr. 8. 2 Thlr.

Scott's, Walter, sämmtliche (prosaische) Werke. Neu und vollständig übersetzt und mit historischen Anmerkungen versehen, von B. J. F. v. Hatem, K. L. M. Müller, Soph. May und Adolph Wagner. 1—36 Theil. kl. 8. Subscriptions Preis 27 Thlr.

Scott's, Walter, Gallerie. Scenen aus dessen Werken, nach den besten englischen Originalen gestochen. Erste Lieferung. 10 Blätter in gr. 8. Erste Abdrücke 2 Thlr. 12 Gr.
gr. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Schaaff, L., die evangelischen Brüdergemeinden, geschichtlich dargestellt. gr. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1826. Mit königl. sächs. allergnädigsten Privilegio, und Beiträgen von Soph. May, Ferd. Philippi, L. Schefer, Ludw. Robert u. 15 Kupfern von Mahl, Wagner, Walther, Roßmäßler, nach Zeichnungen von Rake, Retzsch u. A. 2 Thlr. 6 Gr.
feine Ausgabe 3 Thlr. 8 Gr.

Tietze, Sollen und Wollen. 3 Vorlesungen. 8. 16 Gr.

Mittheilungen aus dem Gebiete der Landwirthschaft, herausg. von J. G. Koppe, Fr. Schmalz, G. Schweitzer und Fr. Teichmann. 3 Theile mit illum. und schwarzen Kupf. gr. 8. 4 Thlr. 12 Gr.

Schmalz, Friedr., Versuch einer Anleitung zum Bonitiren und Classificiren des Bodens. 8. 1 Thlr.

Dessen Erfahrungen aus dem Gebiet der Landwirthschaft. 6r Thl. Enthält: Beiträge zur Beantwortung der Frage: Was hat der Landwirth alles zu thun, um bei den niedrigen Getreidepreisen bestehen zu können? 8. 20 Gr.

Wichmann, B. von, chronologische Uebersicht der russischen Geschichte, von der Geburt Peter des Großen bis auf die neuesten Zeiten. 2r Thl. Nach dem Tode des Verf. vollendet und herausgegeben von Dr. H. J. Eisenbach. Beide Theile. 4. Preis 6 Thlr.

Dramaturgische
Brandraketen

des

Dresdener Merkur,

ein

Feuerwerk für Bühnenfreunde,

von

Dr. Ferdinand Philippi.

Großherzogl. Sächs. Hofrath.

Νέστορ, ἐμ' ὀτρύνει κραδίη καὶ θυμὸς ἀγήνωρ ἀνδρῶν δυσμενέων δῦναι στρατὸν, ἐγγὺς ἐόντων Τρώων· ἀλλ' εἴ τίς μοι ἀνὴρ ἅμ' ἕποιτο καὶ ἄλλος, μᾶλλον θαλπωρὴ καὶ θαρσαλεώτερον ἔσται.

J. F. Schmidt.

Zweites Heft.

Leipzig,

bei Joh. Friedr. Glebitsch in Comm.

1826.

A.

Ansichten über einige neuere deutsche Tragödien.

I.

Die Feinde, Trauerspiel von Houwald.

Das Stück hängt in seiner Wurzel an zwei Stücken, oder einer Theilung Schottlands. Ueber die eine Hälfte herrschte das gute Prinzip, oder der König Grimus, der wegen seiner Vortrefflichkeit auch Primus heißen kann; die andere Hälfte hatte das böse Prinzip oder der Tyrann Malkolm an sich gerissen. Es war ein Vergleich, wie die Theilung zwischen dem Wolfe und dem Lamm, um nicht zu sagen, wie zwischen der Katze und der Maus. Nach einiger Zeit raubt Malkolm dem Könige Grimus Reich und Leben und läßt dessen Schwiegervater Malthos, Than von Leith blenden. Diese Blindheit kommt auf Rechnung des Dichters, der ein tragisches Inventarium brauchte, denn ein blutdürstiger Usurpator, wie Malkolm, nimmt aus Furcht vor künftigen Ansprüchen dem gefangenen Opfer lieber den Kopf als die Augen, wofern er selbst einen hat. Die verwittwete Königin Brassolis flüchtet mit ihren beiden Kindern Edgar und Alona in die tiefste Verborgenheit. Nach dem Inkognito höchster Personen soll Niemand neugierig fragen, zumal in der Tragödie; hat sich sogar Malkolm nicht sonderlich darum bekümmert, was geht es uns an? Unter dem Schutze des Geheimnisses erzieht Brassolis ihren Sohn Edgar zu einem zwiefachen Oreste, er soll nämlich den getödteten

Vater und den geblendeten Großvater rächen. Sechzehn Jahr alt fühlt er sich reif zu dem Werke, das Volk versammelt sich von allen Seiten unter seinem Panier, der Bürgerkrieg ist in vollen Flammen. Beide Heere stehen einander unbeweglich gegenüber, wie zwei Faustkämpfer aus Porzellan. Warum vermeidet Malkolm den Kampf? Er wartet auf seinen Sohn Donald, der in Begleitung seines Mentors Katmin aus England vom Hofe des großen Knut ankommen und eben so geliebt als der Vater gehaßt, in seiner Person ein mächtiges Hilfskorps bringen soll. Der große Knut selbst wäre freilich eine andere Verstärkung. Einige Tage früher oder später machen in der schottischen Kriegskunst keinen Unterschied, die Mannschaft ist auf die dramatische Einheit der Zeit einexercirt, dabei stehen dem Prinzen in Ermangelung der Telegraphen Kouriere zu Gebote und mit der Eilpost legt er die Stationen leicht und sicher zurück. Warum pausirt aber Edgar Löwenherz, da er zumal weiß, daß Donald unterweges ist? Die Berge Schottlands sind unübersteigliche Schanzpfähle und Malkolm hat das Genie eines Fabius Cunctator. Uebrigens benutzt Edgar die Kriegsferien zu einer Klapperjagd auf Donald, indem er wo nicht das ganze Hauptquartier, doch wenigstens den Feldhauptmann Dunstan zum Fange aussendet. Diese Begebenheiten gehen dem Anfange der eigentlichen Handlung voraus. Ein altes Schloß, im Rücken Edgars und seines Heeres, der Aufenthalt der Königin Brassolis, ihrer Tochter und des alten Than ist die Herberge für die tragische Einheit des Orts. Zwei angebliche Pilger, im Vertrauen gesagt, Donald und Katmin, finden hier gastfreundliche Aufnahme; sie waren nach ihrer Aussage von Räubern verfolgt worden. Für einen jungen Helden, den der harrende Vater für ein ganzes Heer ansieht, ist die Flucht ein schlechtes Debüt. Die Räuber müssen auch, wie man zu sagen pflegt, dumme Spitzbuben gewesen seyn, sonst hätten sie nothwendig besser zugesehen und zugegriffen. Kaum haben Donald und Alona sich gesehen, so fangen sie gegenseitig Feuer; die Flamme Alonens zehrt indessen von einem sehr flüchtigen Material, wie der Fort-

gang zeigt. Der obenerwähnte Feldhauptmann Dunstan verlangt im Auftrage Edgars die Auslieferung der verdächtigen Pilgrimme, ohne selbe erhalten zu können; der Thor weiß ihn durch sein Wort und Ansehen zu beschwichtigen; da er zwei Nasen hat, kann dieser leicht eine abgeben. Dunstan versteht sich auf Ohrfeigen, wie man sieht; im Kriege der Frösche und Mäuse verdient er die Stelle eines Generalissimus. Katmin, der in dem Schloß-Bedlam allein Verstand zeigt, hat den Vorgang belauscht, es geht ihm ein Licht auf über die obwaltenden Verhältnisse, er entwirft einen Plan, die königliche Familie zu verderben. Donald entdeckt Alonen das Geheimniß seines Standes; wenn die Heldenjünglinge Plaudertaschen werden, dann geht die Tragödie aus dem Zeuge. Ein Bote Edgars meldet, der Prinz Donald sey im Lager Malkolms eingetroffen. Dieser fürchtet endlich mit seinem Heere anzukleben, da der ersehnte Schlachthort zu lange ausbleibt, er schiebt daher einen falschen Donald unter und will nun mit Hilfe des Remplacant schlagen. In Rittertracht war die Täuschung leicht, ein Prinz unterscheidet sich natürlich auch durch seine Hosen von dem Sansculottismus der gemeinen Bergschotten. Donald, der dem Vater die Schlacht gewinnen soll, vergißt sie im Schlosse, nur von Zeit zu Zeit erwähnt er in erotischer Fieberphantasie, daß er gehen will, gehen muß, bleibt aber nach wie vor angenagelt. Das Kommando über sich selbst erzeugt einen großen Begriff von seinen militärischen Eigenschaften; man erkennt daran deutlich einen Zögling aus der Kriegsschule des großen Knut. Es soll zum vierten oder fünften Male zu der berühmten Schlacht kommen, die einem gefüllten Luftballon gleicht, der nicht steigen kann. Wie es mit Edgar im Felde steht, ergiebt sich daraus, daß er zwei Drittheile der Besatzung aus dem Schlosse an sich zieht. Das ist der Bruch eines Bruches. Gesetzt, die Besatzung ließ sich nicht durch drei ohne Rest dividiren, so kam das Dritteln auch an die einzelnen Soldaten. Katmin räth in dem Bedrängniß zum Vortheile seines verrätherischen Vorhabens das Burgthor zu zerstören, damit der Feind glauben soll, das

Schloß sey unbewohnt. Er konnte beim Einreißen die Köpfe, welche seinem Vorschlage folgten, gleich als Mauerbrecher brauchen. Man muß gestehen, daß er sein Publikum kannte, und sich das Erfinden nicht schwer machte. Die vorhergehende Nacht war ein Thurm in den tiefen Graben gefallen und hatte ihn ausgefüllt. Darauf ist ein Theil der Vertheidigung basirt. Im Hintergrunde soll der Schloßvoigt Tom den Eingang bewahren, Katmin und sein angeblicher Sohn wollen ihm den Rücken decken. Es ist nicht möglich, besser militärisch Versteck zu spielen als hier geschieht. Katmin benutzt die Nachricht von der Anwesenheit des Pseudo-Donald im Lager des Königs Malkolm zur Widerlegung des Geständnisses, welches der wirkliche Donald Alonen über seine Geburt abgelegt hat. Plötzlich tritt der geschlagene Edgar mit allen Zeichen der Verzweiflung auf; die Seinigen haben ihn verlassen, früher siegreich wichen sie zurück, als auf einmal Donald der Popanz des Malkolmschen Heeres erschien. Edgars Unglück wirkt nicht auf das Herz, sondern aufs Zwerchfell, er beträgt sich wie ein Knabe, der die Ruthe bekommen hat und darüber aus Wuth mit den Füßen stampft. Der Abfall des Heeres sieht den Schotten wenig gleich, der Dichter stellt ihn als eine Art Strafgericht für Edgars Gewaltthätigkeiten dar. Die Familie wird irre an Donald, er soll das Schloß verlassen, selbst Alona dringt auf seine Entfernung, sie kann ihm die prinzliche Lüge nicht vergeben, sie wäscht ihm den Kopf wegen seiner Anmaßung, kurz sie giebt ihm nicht blos den Korb, sondern beschwert denselben auch noch mit Steinen. In dieser Scene bekommt die Liebe der Prinzessin so viele Löcher, daß sie sich gar nicht wieder ausbessern lassen. Die Wirkung davon ist so tragisch als eine Heirath durchs Wochenblatt. Donald, der Held zwischen vier Wänden, erhebt sich auf einmal wie durch eine Verwandlung zum Rhetor, indem er Edgarn sein begangenes Unrecht, seine totale Nichtigkeit mit hellen Farben vor Augen stellt. Edgar steckt die Lektion ein, er ist noch müde von der verlornen Schlacht, sonst müßte er auf Tyrannenart den unberufenen Sittenlehrer auf der Stelle in Stücken hauen

Seine einzelnen Aufwallungen des Zorns setzen nur die Luft in Bewegung, sie bezeichnen das Nießen des Heroismus. Die übrigen Familienglieder haben sich indessen stark an der Peroration erbaut. Donald will Katmin an seinen königlichen Vater senden mit der Vorstellung, Brassolis und die Ihrigen als Aequivalent für die Auslösung seiner selbst frei zu geben. Er verspricht zugleich, für Katmin bis zum Ausgange der Sache im Schlosse mit seinem Leben zu haften. Der Than Malthos willigt ein, traut aber Katmin nicht ganz und schickt deshalb den Schloßvoigt Tom als Herold mit; durch diesen will er sich als Geißel für Brassolis und Alona anbieten lassen. Ein Tausch, der Lachen erregt. Ob der Than etwa seine ausgestochenen Augen in einen außerordentlichen Anschlag bringt? Jetzt verbreitet sich die Nachricht, ein Pfeil habe Malkolm getödtet. Das ist auch so ziemlich das Einzige, was in dieser Tragödie trifft. Bald nachher geht die Meldung ein, daß Katmin den Schloßvoigt Tom unterwegens in einen Abgrund gestoßen hat. Dieser wird mit tödtlichen Wunden auf die Bühne getragen. Donald der Bürge und vermeinte Sohn des verrätherischen Katmin erfährt die ganze Wuth der Familie. Als Edgar mit dem Schwerdte auf ihn eindringt, giebt er sich laut als Sohn Malkolms und Thronerben zu erkennen, Katmin hat unterdessen mit Malkolmschen Kriegern die Burg überrumpelt, schon tritt er ganz nahe, da stößt ihn Donalt nieder. Er kämpft nun seine Ansprüche auf die Krone gegen Edgar mit der Zunge muthig durch. Dieser entsagt und stürzt fort. Mutter und Großvater segnen darauf die Liebe Donalds zu Alona, die nahe Hochzeit erscheint in der schönsten Perspektive, über Edgar geht man stillschweigend weg wie über eine verlorne Stecknadel. Mitten in der Freude fällt der Schlag, welcher alle diese Vorfälle zu einer Tragödie stempeln soll; Edgar hat sich draußen umgebracht, wird fast todt hereingetragen und giebt genau mit dem Stücke seinen Geist auf.

Der Ton dieser Relation hat unsere Meinung bereits sattsam ausgesprochen. Das Ganze ist in

seiner verfehlten Wirkung weit eher ein Lustspiel als ein Trauerspiel. Nirgends ein Anklang von tragischer Idee, die Handlung löst sich fast durchgängig in das Gewirr von Begebenheiten auf. Kein einziger Charakter behauptet sich mit Consequenz. Brassolis ist im ersten Akte eine Löwin, im letzten eine Taube, die ihrer Tochter, unbekümmert um Edgar, den sie zur Rache erzogen hat, das Nest zur Hochzeit bauen hilft. Zu welchem Geschlechte der Vögel Alona gehört, sieht man ihr leicht an den Federn an. Sie hat viel von einem Sperling, bis auf die Pfiffigkeit, welche sie lieber von einem Gimpel entlehnt; wenn sie singen soll, muß die Zeit der Paarung nahe seyn. Edgar ist ein heroischer Renomist, drischt lieber mit der Zunge als mit dem Schwerdte, kassirt durch seinen unnatürlichen Selbstmord seine ohnehin schwache Entsagung und liefert so höchstens frischen Dunst zu den Nebeln seines Vaterlandes.

Donald gehört zu den buntscheckigen Zwittern, er sitzt im Schlosse wie ein Lamm in der Baumwolle und hat überhaupt mehr tragischen Appetit als tragische Kraft. Der alte Than ist noch die leidlichste Figur, aus der bei tüchtiger Behandlung etwas hätte werden können, übrigens hat auch er häufig ein Bret vor dem Kopfe, wie die ganze Sippschaft. Die Sprache tanzt statt einer Ecossaise um das Jahr 1000 nach Christi Geburt, einen neudeutschen Hopser, sehr oft schweift sie in scurrile Sprünge aus. Einige Dutzend Beispiele lassen sich ohne Mühe beibringen. Unter diesen Umständen kann von der Darstellung nicht wohl die Rede seyn, jeder Schauspieler braucht genau genommen zwei Köpfe, damit er von Zeit zu Zeit mit dem einen lachen kann über das, was der andere sagt. Der gemüthliche Dichter sollte sich auf Familienstücke beschränken, zu denen er die trefflichste Anlage hat. In den Feinden ist er noch tief unter dem Bilde geblieben, so große Schwächen auch dieses hat.

(Die vorstehende theaterkritische Skizze wurde am 4. Octbr. 1824. nach der ersten Vorstellung dieses Stückes auf der Dresdner Hofbühne niedergeschrieben; da der Ver-

faſſer letzteres damals noch nicht in Druck gegeben hatte, ſo war eine ausführliche und gründliche Beurtheilung bis zu dem Erſcheinen des Buches aufgeſpart worden; die nachfolgende Kritik des Dr. Berne, (Literaturblatt zum Morgenblatt No. 16., Febr. 1826.) hat jene Nachleſe überflüßig gemacht, und wir laſſen nun jenes geiſtreichen Kritikers Worte ſelbſt hier folgen, theils als Beleg für das in obiger Auseinanderſetzung enthaltene Urtheil, theils als belehrende Mittheilung für unſere Leſer.)

Die Könige Malkolm und Grimus führten um Schottlands Krone blutigen Krieg. Grimus unterlag der Liſt und Tücke ſeines Feindes; ſein Haupt fiel unter Henkersbeil, und ſeinem Schwiegervater Malthos, Than von Leith, wurden die Augen geblendet. Grimus hinterließ eine Wittwe, Braſſolis, die Tochter Malthos, und zwei Kinder in zartem Alter, Edgar und Alona. Malkolm raubte der Königlichen Wittwe alle Ländereien und Beſitzungen ihres Gatten, und ließ ihr nichts als eine verſteckte, verfallene Burg, die nämliche, in welcher die Miſſethat gegen Grimus und Malthos verübt worden. Dort lebte Braſſolis mit ihren Kindern und ihrem blinden Vater, unbekannt, einſam, vergeſſen, aber nicht vergeſſend. Sie ſtreute den Saamen des Haſſes und der Kampfluſt in das Herz ihres Sohnes, daß er einſt den gemordeten Vater rächen, und die verlorne Krone ſich wieder gewinnen möge. Die Zeit der blutigen Ernte kam heran. Der Jüngling Edgar verließ die Burg, gab ſich zu erkennen, verſammelte die alten Getreuen um ſich her, und zog gegen Malkolm in das Feld. Die feindlichen Heere ſind ſich nahe, aber Malkolm verzögert die Schlacht. Er fürchtet die Entſcheidung, weil er der Treue der Seinigen mißtraut, welchen er durch grauſame Herrſchaft verhaßt geworden. Er will die Schlacht nicht eher wagen, als bis ſein Sohn Donald, den er aus England, wo er erzogen worden, zurückerwartet, beim Heere angekommen ſey. Der Jüngling erfreute ſich der Liebe des Volkes und der Krieger, und unter der Fahne dieſer Liebe glaubte Malkolm ſicherer zu ſtreiten. Aber Edgar hatte erkundſchaftet, warum Malkolm

mit der Schlacht zaudere, und er suchte Donalds Rückkehr zu verhindern, indem er alle Küstenwege besetzen ließ. Eines Abends entdecken Edgars Soldaten zwei Pilger, einen Mann und einen Jüngling, die ihnen verdächtig schienen. Die Pilger suchen zu entfliehen, sie werden verfolgt, aber nicht erreicht. Doch erreicht den jungen Pilger ein Pfeil, der ihn leicht verwundet. Die Verfolgten schützt der Mantel der Nacht, und sie flüchten sich in eine alte Burg, wo sie freundliche Aufnahme, Pflege und Nachtlager finden. Es war dieses die Burg, wo Brassolis mit den Ihrigen wohnte.

Mit dem Tage, der auf dieses Ereigniß folgte, beginnt das Trauerspiel, welchem Brassolis Burg zum Schauplatze gegeben. Der Morgen dämmert. Brassolis tritt auf und spricht:

O, wär' ich deine Mutter, junger Tag,
Längst hätt' ich dich geweckt, dich ausgesendet
Nach der Entscheidung unsers Schicksals! Auf,
Erwacht! —

Stünden nicht draußen im Felde die beiden feindlichen Heere, Malkolm und Edgar an ihrer Spitze, kampfgerüstet einander gegenüber; wäre nicht der Tag so ernster Entscheidung — würden wir Brassolis fragen: warum, da sie, wie sie freiwillig gesteht, nicht die Mutter ist des jungen Tages und sich darum nicht für berechtigt hält ihn zu wecken, warum sie es dennoch gethan, und wenn sie ihn geweckt, warum sie es nicht früher gethan? Doch es ist nicht Zeit zu solchem kleinen Wortstreite! Brassolis, nachdem sie den jungen Tag aus dem Schlafe geweckt, löscht mit den Worten:

Stirb, du kleines Licht der Nacht!

die Nachtlampe aus. Tom, ein alter treuer Diener erscheint. Brassolis theilt ihm ihre Furcht und ihre Hoffnung mit. Tom spricht von den Maßregeln zur Beschirmung der Burg, die theils angeordnet, theils noch anzuordnen wären. Er macht seiner Gebieterin Vorwürfe, daß sie den vorigen Abend die beiden Pilger so sorglos aufgenommen; in dieser Zeit und in diesem Lande des Krieges müsse man

bedächtig seyn. Brassolis erwiedert: von frommen Pilgern sey nichts zu fürchten, und beide hätten so gutes Aussehen. Tom warnt dringend zur Vorsicht — und der Alte hatte Recht. Die beiden Pilger, für Vater und Sohn gehalten, waren niemand anders, als Donald, Malkolms Sohn, und Katmin, sein Mentor, der ihn aus England geholt, ihn dem Vater zuzuführen. Auf diese Weise bewahrt die Burg zwei Geheimnisse. Brassolis ahnet nicht, welchen wichtigen Gast sie beherberge, und Donald weiß nicht, unter welch' ein Verderben drohendes Dach er sich geflüchtet. Aber diese Geheimnisse bleiben nicht lange verborgen, wenigstens nicht allen Burgbewohnern. Amor, in seinem unerforschlichen Rathschlusse, hatte den Pfeil, der Donald getroffen, mit dem süßen Gifte der Liebe benetzt, und ihn, nachdem er den Jüngling gestreift, in das Herz Alona's geführt. Der Königssohn sah kaum die blühende Schönheit, Alona sah kaum den blutenden blassen Jüngling — und Beide liebten sich. Liebende können sich nichts verschweigen. Bald erfuhren sie — Donald, daß Alona Edgars Schwester, und Alona, daß der junge Pilger Donald Malkolm's Sohn sey. Dieses Geständniß erweckt in den Liebenden gleiche Gedanken. Donald beschließt in seinem Sinne die Geliebte und ihr Haus gegen seinen eignen Vater zu schützen, wenn dieser siegen sollte, und Alona beschäftigt die Sorge, den Geliebten zu bewachen gegen vorhandene und drohende Gefahr. Unterdessen trifft ein Feldhauptmann Edgars ein, und verlangt die Auslieferung der beiden Pilger, die sich den vorigen Tag, von ihm verfolgt, in die Burg geflüchtet. Brassolis weist die Forderung zurück. Der Hauptmann, dem es unbekannt, daß Brassolis die Mutter seines Gebieters ist, dringt und droht; da giebt sich ihm die Herrin der Burg zu erkennen, der blinde Malthos läßt seine alte Herrscherstimme hören und der Hauptmann, nachgebend, zieht fort ohne die Pilger und eilt an der bevorstehenden Schlacht Theil zu nehmen.

Die Schlacht wird geschlagen, die Kunde davon bringt Edgar selbst in die Burg, der besiegte Edgar. Er berichtet der verzweiflungsvollen Mutter: Schon sey ihm die

Schlacht gewonnen gewesen, als plötzlich die Nachricht von Donald's Ankunft sich im feindlichen Heere verbreitet. Der Königssohn, ein hoher, stattlicher Jüngling, habe sich an die Spitze des Heeres gesetzt, und den flüchtigen Sieg zurückgeführt. Die beiden Pilger, bei Edgars Erzählung gegenwärtig, hören mit gleichem Erstaunen, aber mit verschiedenen Empfindungen die wunderbare Mähr. Der schlaue Katmin erkennt in dieser List Malkolms, durch einen falschen Donald das muthlose Heer begeistern zu lassen, den hohen Sinn seines Gebieters. Der arglose und romantische Donald aber zürnt und trauert in seinem Herzen, daß ein Betrüger ihm das Glück, den Vater gerettet zu haben und den Lorbeer des Siegs geraubt. Katmin, ob zwar sein Zögling es ihm verschwiegen, hatte es von selbst, bald nach seinem Eintritte in die Burg erhorcht, zwischen welchen gefährlichen Mauern er und Donald sich befänden, und hatte diesem zur Flucht gerathen. Aber der Königssohn, Alona's und ihrer Mutter gedenkend, die ihn so freundlich aufgenommen, beharrte auf seinem Sinne, zu deren Schutze zurückzubleiben. Durch Edgars Ankunft steigt die Gefahr für Donald und Katmins Sorge. Noch einmal, aber wieder vergebens, sucht Katmin den jungen Fürsten zu bereden, daß er sich heimlich aus der Burg entferne. Da heuchelt ihm der Mentor vor, er für sich allein wolle zu Malkolm gehen, um ihn zur Schonung für Brassolis und die Ihrigen zu stimmen. Donald giebt dieß zu, auch Brassolis und Edgar finden es zweckmäßig, und Malthos gesellt dem Katmin noch den alten Tom bei, den er auch seinerseits mit vermittelnden Vorschlägen an Malkolm sendet. Noch nicht lange war Katmin aus der Burg entfernt, als ein Hauptmann Edgars, der mit einer kleinen Schaar noch im Felde gegen Malkolm Stand gehalten, dem alten Tom blutend zurückführt. Tom erzählt, Katmin habe auf dem Wege ihm plötzlich einen Dolch in den Nacken gestoßen. Katmins Verrätherei ward jetzt klar. Brassolis mit Vorwürfen, Edgar Rache entbrannt, stürzen auf Donald, den vermeintlichen Sohn des Mörders und Verräthers. Alona ist angstvoll, Donald bleibt ruhig. Jener Hauptmann Edgars erzählt ferner, Malkolm von einem späten Pfeile tödtlich getroffen, sey ge-

blieben. Edgars Hoffnungen beleben sich wieder, Donald muß den Schmerz über des Vaters Tod in seine Brust zurückbändigen. In diesem Streite und Widerstreite der Empfindungen stürzt plötzlich eine Schaar Malkolms, vom Katmin angeführt, in den Saal. Die Burg ist überfallen, Widerstand fruchtlos und die Flucht benommen. Katmin hatte seinen Aufenthalt in der Burg benutzt, deren schwache, zugängliche Seiten zu erspähen. Katmin war kaum hereingestürzt, so ergriff Donald ein Schwert und stieß es ihm in die Brust, ihn für seine Verrätherei zu bestrafen. Ein Schrei des Entsetzens rings umher, daß der Sohn den Vater gemordet! Da gibt sich Donald als Malkolms Sohn zu erkennen. Edgar fordert die Krone, Donald bemerkt ihm freundlich: die Lust der Krone wolle er mit ihm theilen, aber die Last und Noth der Herrschaft er allein tragen. Doch sey er es zufrieden, daß ein Zweikampf Recht spreche zwischen ihnen. Nach mannigfaltigen Wortgefechten muß sich Edgar in sein Schicksal finden und sich dem Sieger unterwerfen. Den Schmerz der Niederlage versüßte Donald, indem er die geliebte Alona zur Gattin begehrte, und sie zu Schottlands Königin erhob.

In der „Widmung," die dem Trauerspiel vorausgeht, erzählt der Dichter:

Aus Schottlands nebelgrauer Vorzeit stiegen
Zu mir herauf Gestalten riesenhaft.
Sie zeigten mir in fast verloschnen Zügen
Den Sieg des Edlen über rohe Kraft;
Und mahnten mich ein Bild daraus zu fügen.

Es war wohlgethan solcher Mahnung zu folgen, da es gefährlich ist, riesenhaften Gestalten etwas abzuschlagen. Wir wollen nun sehen, wie das Gebot vollzogen, auf welche Weise das Bild zusammengefügt worden, und wir wollen in unserer Beurtheilung keinen andern Weg verfolgen, als den uns der Dichter selbst vorzeichnet. Wir wollen betrachten: ob die auftretenden Gestalten riesenhaft erscheinen; ob deren verloschene Züge wiederhergestellt, klar, scharf und kenntlich geworden; und ob es das Edle gewesen, das gesiegt über rohe Kraft.

König Malkolm erscheint nicht auf der Bühne, und

ist also dem Lobe wie dem Tadel entrückt, und da er auf dem Schlachtfelde stirbt, und an keiner dramatischen Krankheit, hat die Kritik keine Legalsektion mit ihm vorzunehmen. — Dem jungen Edgar fehlt zum Riesen mehr als die halbe Größe. Er spielt den Helden wie ein wandernder Komödiant. Er ist nicht schlimm und nicht gut, nicht hart und nicht weich, er ist ein halbgesottner Ungestüm und er weiß nicht, was er will. Nach der verlornen Schlacht steht er voller Angst vor seiner Mutter, wie ein Schulknabe, den die Kameraden blutig geschlagen, oder der sich ein Loch in den Kopf gefallen und der die mütterliche Züchtigung fürchtet. Nur ausgescholten wird er von ihr und er greint beinahe. Es ist komisch, aber ungerecht, daß er der Mutter vorwirft, sie habe ihn wild erzogen; es ist nichts Wildes an ihm, als die Ungenießbarkeit seiner Reden. Nachdem er den Ansprüchen auf die Schottische Krone entsagt, beschließt er, sich in eine Einöde zurückzuziehen — er, ein etwa achtzehnjähriger Junge, der ja unmuthig, weil er Lebens**hungerig**, nicht weil er Lebens**satt**! — Brassolis ist eine ganz gewöhnliche Dutzend-Frau. — Von dem blinden Malthos läßt sich nichts Gutes und nichts Böses sagen. — Alona ist ein Mädchen, wie alle Mädchen sind, bis auf einen Punkt: sie verliebt sich und gesteht ihre Liebe zu schnell. Zwar ist die Liebe eine Wechselschuld, welche die Gläubigerin Natur zur Verfallzeit streng einfordert; aber sie pflegt doch nicht auf Sicht bezahlt zu werden, und auch nach altschottischem Rechte werden vor der Liebeserklärung einige Respekttage üblich gewesen seyn. Der junge Pilger kömmt Abends in die Burg — die Nacht ist schicklicher Weise gar nicht mitzurechnen — und schon am andern Tage ist Alona in ihn verliebt und sagt es ihm! — Donald erscheint zu gut und zu weich. Die Handlung fällt um das Jahr 1000; aber bei den rauhen Menschen jener nordpolarischen Zeit, auch wenn sie edel sind, ist der Tag der Güte doch nur kurz, und was in ihnen schmilzt, ist immer nur Schnee. — Katmin ist ein feiner Herr. Gleich bei seinem Auftreten sieht er Mutter und Tochter als Schwestern an, und er zeigt sich als Diplomat, indem er gelegentlich bemerkt:

Glück und Recht
Gehn selten Hand in Hand, das letztere steht
zu fest, das erstere ist zu flüchtig.

Auch Katmin ist keine riesenhafte Gestalt. Zwar gab es wohl schon Spitzbüberei zu Schottlands nebelgrauer Vorzeit; doch eine so glatte Kunst war sie noch nicht geworden, wie sie Katmin übt.

Die genannten Personen alle, bis auf Katmin, tragen den gefährlichen Keim des dramatischen Todes in der Brust. Sie athmen kurz und schwer und leiden an fliegender Hitze. Katmin allein ist gesund; er hat die größte Hoffnung ein hohes Alter zu erreichen, weil er, als Diplomat, besitzt, was die besten Makrobiotiker als Unterpfand eines langen Lebens ansehen — wenig Herz. Und der gesunde Katmin stirbt und jene kränklichen Menschen alle überleben ihn! Jetzt traue einer den Aerzten mit ihrer Semiotik! Zwar spielt der Tod immer blinde Kuh und fängt, wer ihm zuerst nahe kömmt; aber der Dichter sollte doch offene Augen haben. Und wie stirbt Katmin? Durch eine Schandthat ohne Gleichen. Ich möchte diesen Mord, nicht einmal als Dichter, auf meine Seele laden. Was hat Katmin gethan? Nichts, als was die Dienstpflicht gegen seinen Fürsten ihm geheißen. Der Königssohn war seiner Verwahrung anvertraut, er mußte ihn schützen durch Rath und That; die Noth führt sie unter das Dach des Erbfeindes; Katmin sucht Donald mit List aus seiner gefährlichen Lage zu befreien, und er führt Malkolms Schaaren in die Burg. Es ist wahr, er suchte Tom zu tödten; aber das war Kriegsrecht. Wo wäre da ein todeswürdiges Verbrechen? Und hätte Katmin gefehlt, kam es Donald zu, den Fehler zu bestrafen? Durfte er seinen Freund, seinen Führer, seinen zweiten Vater morden, der für ihn gewacht und gesorgt? Nicht einmal die Noth, die Verblendung der Liebe nicht einmal kann Donalds blutige Uebereilung entschuldigen. Er war von den Seinigen umringt, die ihm gehorchten, sobald er sich ihnen als Malkolms Sohn zu erkennen gab; er war Herr der Burg; Alona und die Ihrigen hatten von Katmins Arglist nichts mehr zu fürchten — und Donald stößt seinem Befreier das Schwert in die Brust, um nur eine

empfindsame Floskel anzubringen und damit das Trauerspiel endlich zum Trauerspiel werde! Wo wäre hier der „Sieg des Edlen über rohe Kraft“? Donald's rohe Kräfte haben gesiegt über Edgars rohe Kräfte, und wäre Donald gewesen, was er nicht war, ein edler Mensch, selbst dann hätte nur der Edle, nicht das Edle gesiegt, was wohl zu unterscheiden; das eine ist Zufall, das andere ist Sittlichkeit, und nur das andere kann erfreulich seyn.

Weil die Handlung sich in Schottlands nebelgrauer Vorzeit begeben, hätte man gerne wahrgenommen die düstere Farbe eines rauhen Himmels; hätte man gern gespürt den strengen Duft einer Nebellandschaft. Doch über dem Trauerspiel hängt ein blauer Bühnenhimmel, mit Gewitterwolken symmetrisch befranzt, und überall athmet man den Duft des süßen Lavendelwassers, womit die zierliche Melpomene unserer Zeit sich Hände und Gesicht benetzt.

II.

Isidor und Olga. Trauerspiel von Raupach.

Zur Begründung eines nähern Urtheils über das in Rede stehende Trauerspiel ist eine kurze Darlegung seiner dramatischen Fabel erforderlich.

Wolodimir, ein russischer Fürst, aus Ruriks Geschlecht, nach seiner eigenen Aussage, verdankt dem Tode seines Vaters beträchtliche Besitzungen, und zugleich die Rückkehr seines unächten Bruders, des Malers Isidor, aus Italien. Glücklich in dem schönen Lande durch die Ausübung seiner Kunst, war er es noch mehr geworden, obgleich ein Leibeigener, durch die Liebe der Gräfin Olga, welche bereit ist mit stiller Einwilligung ihrer sterbenden Mutter ihm die Hand zu reichen. Isidor ersucht zu dem Ende seinen Bruder um die Ausstellung des Freibriefs, den er bereits als Vermächtniß seines Vaters würde vorgefunden haben, hätte dieß nicht Ossip, angeblich ein Lustigmacher und Erzähler, beseelt vom Dämon der Rache, durch arglistiges Einreden zu hintertreiben gewußt. Weil er selbst die Schmach der Leibeigenschaft mit allen Höllenqualen eines Verdammten empfindet, so ist es ihm unmöglich, das Ge-

schenk der Freiheit irgend einem seiner Mitgenossen zu gönnen. Er glaubt sich zu dieser durchdachten Rache noch durch einen besondern Grund berechtigt.

Arimia, die leibeigene Pflegetochter (!) der Fürstin, hatte in früherer Zeit seine leidenschaftliche Liebe feurig erwiedert; er wagte es bei dem Vater des jetzigen Fürsten die Erlaubniß der Ehe nachzusuchen und hoffte um so eher die Erfüllung seines höchsten Wunsches, da seine Freundin Mutter zu werden droht. Umsonst; die Verzweifelnde wird gezwungen, einen Stallknecht zu heirathen; nach drei Monaten bringt die Niederkunft, verbunden mit dem Schmerze gemißhandelter Liebe, ihr und dem Kinde den Tod. Von dieser Zeit an gestaltet sich der tiefgereizte Ossip auf alle Weise zum bösen Engel des fürstlichen Hauses; selbst Wolodimir, der Sohn, soll noch büßen für die Grausamkeit des Vaters. Isidor's Erscheinen giebt eine erwünschte Gelegenheit zur Ausführung dieses verderblichen Entwurfs. Die Gräfin Olga ist nämlich dem heimgekehrten Isidor bald nachgefolgt, sie findet ihn bei dem Fürsten Wolodimir, mit dem sie (dem Theaterzettel zufolge) gemeinschaftlich einen gewissen Strich Landes besitzt; sie will sich, wie es heißt, persönlich von dem Zustande ihres Eigenthums überzeugen, und dann die Reise nach ihren andern, entfernten Gütern fortsetzen. Der eigentliche und stärkste Grund, weshalb sie angekommen, ist ohne Zweifel Isidor's Nähe. Dieser wird von seinem Halbbruder in der ersten Scene des Trauerspiels mit herzlicher Freude empfangen und die ausdrücklichste Versicherung sagt ihm die bevorstehende Ausstellung des von dem Vater versäumten Freibriefes zu. Isidor und Olga unterreden sich insgeheim über ihre Liebe; der Besitz des Freibriefs ist als unumgängliche Bedingung der Ehe von einem unendlichen Werth. Der Fürst entbrennt gegen die Gräfin Olga in den wildesten Flammen, Ossip muß auf seinen Befehl das argwohnte Liebesverhältniß zwischen den beiden Ankömmlingen auskundschaften; die bestimmte Nachricht, womit dieser den angedeuteten Verdacht bestätigt, versetzt den Fürsten in die peinlichste Stimmung, aus der er nirgends einen Ausweg sieht. Ossip wirft ihm geschickt den Gedanken in die Brust, die versprochene Aus-

stellung des Freibriefes noch hinauszuschieben, und unterdessen den Bruder dahin zu vermögen, auf Olga zu verzichten. Isidor schlägt alle Stürme ruhig ab, die der Fürst in dieser Hinsicht auf ihn unternimmt. In der Wuth der Leidenschaft ergreift der letztere begierig Ossips Vorschlag, Isidorn als Lakaien in die Livree eines Jägers einkleiden und in Gegenwart der Gräfin Olga auftreten zu lassen, um durch diese gränzenlose Demüthigung die beiden Liebenden gewaltsam auseinander zu reißen. Isidor unterwirft sein Ehrgefühl der schweren, vernichtenden Probe, denn ein verstohlner Brief Olga's hat ihn beschworen, aus Liebe zu ihr das Aeußerste zu ertragen. Bei dem Frühstück in Gegenwart der Gräfin reizt der Fürst, um seinen vermeinten Sieg zu vollenden, Isidorn mit ausgesuchter Rohheit; dieser verliert darüber die Fassung, dringt bewaffnet auf jenen ein, Olga wirft sich zwischen Beide und wird von dem Geliebten in der Blindheit des Jähzorns leicht an der Hand verwundet. Die übrige Dienerschaft führt Isidorn ins Gefängniß, von wo er nach den Gesetzen der Leibeigenschaft belastet mit keiner geringern Schuld, als wäre er ein Hochverräther, des andern Tages dem Gerichte zum gewissen Tode überliefert werden soll. Vergebens bittet Olga den Fürsten um Gnade; er rast in dem Wunsche ihres Besitzes und bietet ihr unter wiederholten Ergießungen seiner überschäumenden Liebe Herz und Hand. Olga widersteht dem wüsten Ansinnen. Endlich spricht der Fürst aus, gestachelt von Ossips Schlangenbissen, daß, wenn Olga seine Gemahlin werden will, Isidor Freiheit und Leben gewinnen soll. In einer geheimen Unterredung wendet sich Olga mit der dringendsten Bitte an den Haushofmeister Petrow, dem gefangenen Isidor zur Flucht behilflich zu seyn; sie selbst hat beschlossen noch in der Nacht abzureisen, um bei der Czaarin Hilfe gegen den Fürsten zu suchen. Petrow schützt dagegen die Pflicht der Treue vor und macht durch sittliche und religiöse Vorstellungen die Gräfin aufmerksam auf den ungeheuern Abstand der Geburt zwischen ihr und Isidoren; eine eheliche Verbindung mit ihm streite gegen alle menschliche und göttliche Gesetze. Die Gräfin, erschüttert von seinen Gründen

geht in sich, sie fühlt den Geist Gottes in ihrer Brust, sie will das schwerste Opfer bringen, indem sie bereit ist, Gemahlin des Fürsten zu werden, wenn dieser dem Geliebten Leben und Freiheit schenkt. Die Erleuchtung von oben arbeitet mit jedem Augenblick stärker; der erhörte Wolodimir führt seine Braut mit Entzücken zum Altar, aber nicht zum Torus, denn Olga's Gebet: Herr, erbarme dich — hat urplötzlich alle Lust des Fleisches in ihm weggetilgt. Isidor gesteht der Gräfin Olga, daß er im Gefühl seiner ungeheuern Schmach ihrem Besitze entsagt hat und kaum noch ein anderes Bewußtseyn kennt als die Empfindung seiner unermeßlichen Erniedrigung. Der Fürst wollte ihn vor seiner Abreise nicht wieder sehen, aber Isidor dringt mit zwei Pistolen durch eine aus Nachlässigkeit unverschlossene Thür und fordert Wolodimir zum Zweikampfe auf, den dieser annimmt. Beide fallen, Isidor überlebt den Fürsten nur einige Augenblicke, während welcher Olga herbeistürzt und den Geliebten mit frommen Reden zur Ewigkeit einsegnet.

Die Fabel der Tragödie ist, wie die eben gegebene Erzählung beweist, kein Meisterstück, weder durch Reichthum der Erfindung, noch durch interessante Verhältnisse, am wenigsten durch dramatische Schicklichkeit.

Nach Angabe des Theaterzettels spielt die Handlung auf einem Gute, das zum Theil dem Fürsten Wolodimir, zum Theil der Gräfin Olga gehört, und wo Beide Landhäuser haben. An und für sich könnte zwar auch die Tonne des Diogenes ein Lokal für die Tragödie abgeben, wenn der Cynismus sich sonst dazu eignete, denn die Schaale kann die Frucht nicht verbittern: allein die Nachbarschaft zweier Landhäuser, die auf einem und demselben Gute zwei verschiedenen Besitzern gehören, kommt nach der Kunstforderung einer erhöhten Wirklichkeit nicht viel anders heraus, als das glänzende Stilleben zweier Würmer in einer und derselben Nuß. Wollte der Dichter vielleicht aus Achtung für die Oekonomie der französischen Melpomene die Einheit des Orts retten? Dann hätte er nothwendig die beiden Landhäuser in einander schieben müssen, um den Fürsten und

die Gräfin bequem unter ein Dach zu bringen. Außerdem ist die Kunst des Architekten und Dekorateurs auf unserm Theater eben nicht bemüht gewesen, die possirliche Aermlichkeit des getheilten, mannweiblichen Gutes zu verstecken; das Größte, was zum Vorschein kommt, besteht in den Riesenköpfen der Blumen auf den Coulissen des Vordergrundes, und würde nicht einmal gelegentlich beim Frühstück Thee oder Wein getrunken, so könnte der fürstliche Pallast, was besonders das Mobiliar betrifft, mit gleichem Rechte das Lager einer russischen Militärkolonie vorstellen. Trotz der Nähe der beiden Landhäuser, die für die Perspektive der Phantasie ungefähr dieselbe Wirkung hervorbringen, wie zwei Taubenhäuser auf einem Hofe, erscheint die Gräfin Olga fast unausgesetzt in der Wohnung des Fürsten, als wollte sie die ehemalige Napoleonische Continentalsperre neuerdings in eine Zimmerblokade verwandeln. Es ist wahr, die Einladung zum Frühstück macht ihre Gegenwart nothwendig und in Begleitung ihrer Erzieherin, Madam Duval, wagt ihre jungfräuliche Sittsamkeit nichts bei dem tête-à-tête mit dem Fürsten; auch kann Olga diesen freiern Umgangston in den italienischen Conversazioni gelernt haben; nur begreift man schwer, warum sie die Reise aus Italien nicht mit Isidorn gemeinschaftlich zurückgelegt hat, wenn sie einmal so gern allein mit Männern haust, und warum sie überhaupt so viele Umstände macht, den Maler in der Fremde frischweg zu heirathen. Doch der Codex der Leibeigenschaft setzt — ein besonderes Studium voraus, ohne nähere Kenntniß desselben kann man über dergleichen Feinheiten nicht urtheilen.

Aber auch auf andern Punkten wollen die höhern und niedern Elemente des Lebens, wie sie im Trauerspiel zur Anschauung kommen, nicht wahrhaft und lebendig zusammenfließen. Isidor ist mit dem Fürsten, wie es heißt, auf gleichem Fuße erzogen; er hat mit ihm in einem Verhältniß der Annäherung gelebt, wie einst der junge Cyrus mit seinen persischen Gespielen: wie ist es denkbar, ja sittlich möglich, daß Isidor

nicht schon früher die Freiheit erhält, durch welche der Mensch erst zum Menschen wird; daß er es über sich gewinnt, mit diesem Brandmahle vaterländischer Barbarei acht Jahre der Malerei zu leben, in einem Lande und unter einer Umgebung, die ihn jeden Augenblick mit Donnerstimmen an seine Schmach erinnern? daß er auch nur das Herz und die Stirn hat, als Leibeigener unter Freien dort aufzutreten? Es ist nun einmal so, kann jemand sagen; aber eben daß die Sache so auffallend mit aller moralischen Wahrscheinlichkeit, mit aller würdigen und starken Denkart streitet, ist das Uebel. Die Römer, welche gewiß nicht zarter dachten und empfanden als die Russen, gaben einem Sklaven, den sie auszeichnen wollten, ohne große Schwierigkeit die Freiheit, besonders solchen, die sie zu höhern Verrichtungen brauchen konnten. Wenn diese Großmuth den Russen widerstehet; so wollen und dürfen wir dergleichen wenigstens nicht auf unserer tragischen Bühne dulden, sonst laufen wir Gefahr, daß ehestens jemand auch noch die Seelenverkäufer auf das Theater bringt. Und soll sich unsere tragische Bühne zu diesem kannibalischen Gesellschaftsleben bequemen, so erfordert es die Consequenz, daß auch Menschenfresser auf ihr erscheinen, deren Mahlzeiten Schrecken und Mitleid in dem stärksten Kaliber verbreiten und also die Bedingungen einer zermalmenden Erschütterung im höchsten Grade vereinigen. Noch mehr: Olga erfreut Isidorn mit der Nachricht, daß sie ihm durch den Einfluß ihres Oheims eine Stelle im Amte der Gesandten ausgewirkt hat; und Isidor, der angehende Legationssekretair, der Attaché ist noch Leibeigener! Diese ausserordentliche Beförderung verletzt alle feststehenden Formen der europäischen, und wie es scheint, vorzüglich der russischen Diplomatik; könnte dieser Mischmasch der Standesverhältnisse statt finden, dann mag auch eben sowohl der erste beste Baschkire, bewaffnet mit Pfeil und Bogen seines Landes, Oberjägermeister werden.

Raupach, der mehrere Jahre in Rußland gelebt hat, muß billig wissen, ob eine solche Laufbahn dort möglich ist; dem deutschen Gefühl widerstehet sie von Grund

aus. Um über die poetische Zulässigkeit dieses fraglichen Incidenzpunktes und verschiedener andern mit Sicherheit zu urtheilen, gehört fast dazu, daß man selbst Leibeigener gewesen ist. Dem Merkur ist die nöthige Einsicht für diesen Preis zu theuer. Nicht als ob jede Art auffallender Niedrigkeit aus der Tragödie verbannt seyn sollte — diese engherzige Theorie würde unsere Dramaturgie in die lächerlichen Fesseln der französischen Puppenconvenienz schlagen — aber widerstrebende Bestandtheile, die durch nichts gemildert, getragen, gehoben werden, sind Auswüchse der Afterkunst, sie zerren das Gemüth in die widersprechendsten Richtungen auseinander, sie viertheilen, so zu sagen, den gebildeten Zuschauer, der eben unter der Aegide des Trauerspiels der gemeinen, pestartigen Wirklichkeit entgehen will.

Das stärkste Uebermaß niedriger Herabwürdigung bietet ohne Zweifel die Scene dar, während welcher Isidor als Lakaie vor den Augen des Publikums eingekleidet und später vom Fürsten in Gegenwart der Gräfin auf die rohesle Weise gemißhandelt wird. Die Ohrfeige im Cid des Corneille ist dagegen eine Liebkosung, ein Gnadenbeweis. Man berufe sich nicht zur Entschuldigung dieser Scheußlichkeit auf Glosters schmachvolle Leiden im Lear des Shakespear, denn dort gleicht sich das Entsetzliche durch die höheren Schrecken aus, welche das Ganze durchzucken und reinigen, auf jeden Fall wird es durch diese abgestumpft; aber in Isidor und Olga ist Alles nur eine breite Fläche, wo das Schimpflichste obendrein im Prunkstaat und mit den schreiendsten Zeichen der Ohnmacht erscheint. Es setzt in Verwunderung, daß der Dichter nicht so weit gegangen ist, die Knute als tragischen Hebel zu brauchen; er konnte auf diesem Wege, wenn die Schläge gehörig trafen, an dem zusammenstürzenden Isidor eine neue Erklärung über das Wesen der Peripatie aufstellen. Die Römer lechzten nach den Kämpfen der Gladiatoren; aber sie verunreinigten ihre tragische Bühne nicht damit, und dennoch ist ein Gladiator, der zu sterben weiß, immer noch weit eher eine tragische Person als ein Lakaie, der beim

Frühstück aufwarten muß und darüber Faustschläge bekommt. Daß die Gräfin Olga, nachdem sie beim Eintritt Isidorn in der imposanten Gala-Uniform erblickt hat, noch im Stande ist, für sich selbst den Mundschenken zu machen, um dem Geliebten die beabsichtigte Demüthigung zu ersparen, ist für einen Theil unsers Publikums, das bei ernsten Dingen kleine Ueberraschungen liebt, eine große Befriedigung gewesen. Diese List dürfte indessen leicht mehr den Durst als die Feinsinnigkeit der Geliebten beweisen. Ein heiterer Zuschauer machte beim Ende der Vorstellung gegen seinen Nachbar die Bemerkung: das ganze Trauerspiel wird lediglich von der Lakaienlivree zusammengehalten. Da hätten wir denn ein Beispiel, wie auch die Nähnadel Tragödien schaffen kann. Das Schnupftuch im Othello läßt sich hierbei nicht in Vergleich bringen; es dient bloß dazu, den kunstreich geschlungenen Knoten der Handlung stärker anzuziehen, ohne deshalb die einzige oder gar die stärkste Angel der Entwickelung zu seyn.

Wenig fehlt, so hätten wir auch noch ein Criminalverhör zu kosten bekommen; der Name des Kreishauptmanns, der die Untersuchung führen soll, fällt wirklich einige Mal als tragischer Glockenklang dazwischen ein, und würde nicht Olga plötzlich bekehrt durch einen Strahl aus der dichten Finsterniß, so müßte unumgänglich eine Execution die Tragödie beschließen, wo denn der Henker oder ein anderer Todesvogel die poetische Gerechtigkeit in eigener hoher Person vorstellen würde. Und solch' schaaler Alltagsstoff, abgeschöpft von den Hefen des Lebens, die in den Akten der Juristen wie ein brandendes Meer aufgähren, soll die Basis eines Trauerspiels seyn? Die Schlußscene, in der Wolodimir und Isidor sich erschießen, macht allerdings Effekt. Wäre sie auf eine naturgemäße Art herbeigeführt, so ließe sich nichts gegen dieselbe einwenden, wiewohl sie nicht neu ist, denn das thebanische Brüderpaar tödtet sich ebenfalls gegen[illegible], so daß Raupach bei dieser Erfindung nur das Schießpulver zugegeben hat. Er würde, wie es scheint, weit größere Triebfedern und einen erhabenern Ausgang gefunden haben, wenn er den Gang der Handlung dergestalt geleitet hätte, daß Olga und Isidor aus Liebe

und Treue sich tödten mußten. Dergleichen starke Nahrung schlägt leider bei der Mehrzahl des heutigen Theaterpublikums nicht an; diese sieht es gern, wenn die Ruthe des Schicksals zuletzt noch mit Honig bestrichen wird; allein ein wahrer Dichter schreibt nicht für Schwächlinge, sondern schreitet getrost über diese lebendigen Leichen hinweg. Soviel über den Inhalt der Fabel.

Selbst in dem äußersten Falle, daß die Leibeigenschaft als bewegende Kraft eines Trauerspiels zugelassen wird, so bleibt doch die abzweckende Bedeutung, wie sie in Isidor und Olga erscheint, durchaus verwerflich, denn sie kündigt sich zwar auf der einen Seite als ein Fluch der Menschheit an, aber auf der andern spricht der Dichter, wenn auch wider Wissen und Willen, mit gefalteten Händen und gebogenem Knie seinen Segen darüber aus. Bestimmter gesprochen heißt dies soviel: Raupach hat gegen seinen Willen die Leibeigenschaft im Sinne der entschiedensten Ultra vertheidigt, er ist durch die verkehrte Behandlung seines heillosen Stoffes ein Lobredner des schändlichsten Servilismus geworden und bezeichneten ihn seine übrigen Werke nicht als den aufgeklärten Freund einer würdigen Freiheit, so verdiente er für das gegenwärtige eine öffentliche Dankadresse von der Gemeinde der politischen Kerkermeister und die reichste Schiff-Ladung Zucker von den sämmtlichen Chefs der Negersklaven. Zuvörderst empört schon die Art und Weise, mit welcher der Gedanke der Nothwendigkeit gemißbraucht wird, um der Leibeigenschaft die Sanktion der Natur zu ertheilen, ihr wo möglich das Salböl der Heiligung anzusprengen. Der geniale Dichter ist gewiß weit von dieser Absicht entfernt; aber der Geist des Zusammenhanges, in welchem er sich mehrmals über die unabänderliche Vorherbestimmung jedes Menschenloses ausspricht, noch dazu durch das Organ eines Leibeigenen, nemlich Isidors: das ist der schwere Stein des Anstoßes, den wir hiermit in die ewige Nacht zurückwälzen, die ihn aus dem Saamen der nichtswürdigsten Tyrannei erzeugt hat. Kein Mensch muß müssen, sagt Lessing: sein Wort ist das Evangelium des Lebens und der Wahrheit; jede Poesie, welche die Knechtschaft lehren oder beschönigen will, vernichtet sich

selbst als Kunst, sie vertauscht den Scepter der Schönheit gegen die Geißel des Schergen.

Der Mensch ist freigeschaffen, ist frei,
Und würd' er in Ketten geboren!
Laßt euch nicht irren des Pöbels Geschrei,
Nicht den Mißbrauch rasender Thoren!
Vor dem Sklaven, wenn die Kette bricht,
Vor dem freien Menschen erzittert nicht!" —

Wie man auch über die letzte Aufgabe der Tragödie denken mag, so viel ist gewiß, sie kann nicht bestehen, nicht athmen, wofern sie den Sieg der vernünftigen Freiheit antastet; sie soll jenes Maaß, Gesetz und Ziel des Willens verklären, welches den unveräußerlichen, angebornen Adel unserer Natur ausmacht. Die Leibeigenschaft — **monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademtum** — kann daher nur unter der einzigen Bedingung in das Wesen der Tragödie eingehen, wenn sie im muthigsten und klarsten Kampfe gegen ihre Feinde auftritt und die unterdrückten Rechte der Menschheit mit unüberwindlicher Kraft an ihnen rächt. Gerade das Gegentheil geschieht überall in Isidor und Olga, Ossip und die letzte Scene ausgenommen. Der Haushofmeister hält der Gräfin Olga eine so erbauliche Vorlesung aus dem Katechismus der Leibeigenschaft, er weiß dies so stark mit himmlischem Salze zu würzen, daß seine zerknirschte Zuhörerin ihm nicht nur verpflichtet ist für den Eifer, mit welchem er an ihrem Seelenheil arbeitet, sondern auch ihre Liebe entschlossen zum Opfer bringt, in der frommen Absicht, Gott mit dieser Treulosigkeit, mit diesem Abfall von sich selbst einen Dienst zu erweisen und die unnatürliche Scheidewand zwischen Freien und Leibeigenen mit ihrem bußfertigen Beispiele von neuem zu unterbauen. Sie sagt dieß zwar nicht mit dürren Worten, aber sie muß es denken und empfinden, sonst wäre ihre Entsagung eine unmögliche. Isidor treibt es noch ärger, er wüthet im eigentlichsten Sinne gegen sich selbst, er ratificirt von neuem durch seinen unbedingten Knechtssinn den Schicksalsschluß, welcher ihn bei seiner Geburt aus der Reihe der Menschen gestrichen hat. Man sollte denken, die Lakaien-Livree, wenn er sie denn

einmal aus gehorsamer Liebe gegen die Gräfin entziehen wollte, würde ihn aufgespannt haben zum feurigsten Widerstande, um sich durch den edlen Trotz der Selbstachtung über die erlittene ungeheuere Beschimpfung mannhaft emporzuschwingen. Aber die Lakaien-Livree ist für den herzlosen Schwächling nichts als ein Gewand des Nessus, in dem sein armes Selbst vollends zur Asche verbrannt; er verzichtet förmlich auf Olga, weil er fühlt, daß sie ihn nach der erlittenen Demüthigung nicht mehr lieben darf; er entmenscht sich endlich so ganz, daß er beinahe auch für einen russischen Leibeigenen zu schlecht wird. Ist dieses Aufgeben seiner selbst, diese Verzweiflung an dem eigenen Werth, ist sie etwas anderes, als eine Vertheidigung der Sklaverei? Wer die Freiheit aus Ohnmacht nicht erwerben kann, der ist ihr Ankläger.

Aus allem Bisherigen ergiebt sich mit der vollkommensten Bestimmtheit, daß in Isidor und Olga nichts weniger als die erforderlichen Elemente eines Trauerspiels vorhanden sind. Wo findet sich jenes Schrecken, welches, um mit Schiller zu reden, den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt? Gehören etwa die Faustschläge, welche der Fürst austheilt, zum tragischen Terrorismus? dann ist jeder Schulmeister, wenn er unter die Bauernbuben fährt, ein tragischer Held. Aber Isidor vergießt doch Blut, sogar der Gräfin Blut und ist das nicht schrecklich? Die Tragödie weiß von keinem Schrecken, der auf dem Jahrmarkt zu Plunderswellen wächst, sie läßt ihn lediglich aus dem Stahl eines erweiterten und erhöhten Gefühls hervorblitzen; was durch eine kleine Umbiegung eben so leicht komisch als schrecklich wird, das untersagen sich ihre ächten Priester. Aber Isidor kann und muß zum Tode verurtheilt werden, wenn seine Sache vor den Kreishauptmann kommt, ist das nicht der schrecklichste der Schrecken? — Wenn der Haushofmeister Petrow Recht hat, dem der Dichter durch den Gang der Handlung beistimmt; so wäre der Tod für Isidor nur eine Wirkung der strafenden Gerechtigkeit. Dieses Schrecken gehört aber nicht auf die Bühne, sonst dürften wir nach den Grundsätzen dieser criminalistischen Dramaturgie zuletzt auf dem Theater noch Rad und Gal-

gen aufpflanzen. Wolodimir und Iſidor erſchießen ſich; iſt dieſes Schrecken nicht beinahe übertragiſch, iſt es nicht paniſch? Wenn ein Lumpen den andern durchbohren könnte, wäre das ſchrecklich? Wolodimir und Iſidor ſind tragiſche Fetzen, ihr Tod iſt alſo nicht ſchrecklich, ſondern ein Werk der Erlöſung für ſie ſelbſt und die Zuſchauer.

Und wo iſt das tragiſche Mitleid, das Iſidor und Olga einflößen? Soll man jenen beklagen, daß er die Unterwürfigkeit gegen ſeine Dame bis zur Selbſtvernichtung treibt? Oder können uns die Vergißmeinnicht rühren, mit denen ihn der Zorn ſeines Herrn überſchüttet, und blühten ſie auch blau wie Veilchen? Oder mögen wir darüber trauern, daß die Malerkunſt den Tiſch beſchickt hat? Oder ſoll es uns ſchmerzen, daß Olga den Bräutigam auf Erden fallen läßt, um ihn zum Erſatz in einer andern Welt als Engel zu heirathen? Oder darf es uns zur Wehmuth ſtimmen, daß Iſidor erſt ſo ſpät ſeinen Verſtand verliert? Oder iſt er deshalb bejammernswürdig, daß ein Piſtolenſchuß ihn zu Boden ſtreckt, nachdem er ſchon längſt allem höhern Leben entſagt hat? Eben ſo wenig iſt Olga im Stande, tragiſches Mitleid zu erregen, wir müßten denn aus übernatürlicher Zärtlichkeit der doppelten Krankheit ihres Geiſtes und Herzens dieſen koſtbaren Tribut weihen wollen. Sie, welche die Geſetze der Leibeigenſchaft kennt, ſelbſt Horden von Sklaven auf dem zweiſchürigen Gute beſitzt, Augenzeugin von der Brutalität des Fürſten geweſen iſt und fortwährend mit den Anfällen dieſes unritterlichen, verblaſenen Mortimer zu kämpfen hat, ſie kann unmöglich Bitten als Repreſſalien gebrauchen, wenn ſie nicht ganz blind iſt; ſie muß es ſehen, daß ſie gerade damit die Gluth ſchürt, welche ſie löſchen will. Und eine ſo ſtarke, ſo anhaltende Desorganiſation des Kopfes ſollte uns zum tragiſchen Mitleide bewegen? Höchſtens mag ein Anhänger der Gallſchen Lehre Luſt bekommen, den Schädel der guten Gräfin zu unterſuchen. Den letzten Reſt einer ſchwachen Theilnahme verſcherzt ſie vollends durch die Selbſtmyſtification, welche ſie mit keckem Leichtſinn für die Eingebung einer höhern Macht erklärt. Sie iſt auf einmal

so erleuchtet, daß sie ihr ganzes früheres Leben von sich abthut, mit Stumpf und Stiel ausrottet; sie jubelt laut in einer Abart von geistlichen Hymnen über den göttlichen Umschwung ihres Wesens und dann hofft sie auch wieder, die ewige Gnade werde ihr das Herz brechen in dem Augenblick, wo sie mit Wolodimir zum Traualtar treten solle. Wäre diese Selbsttäuschung ein urkräftiges Phantasiebild, geboren und gezogen auf dem Grunde einer tiefen Seele; so könnte sie für schön und wahr gelten, sie ist aber nur ein äußerst materieller Beitrag zu der heutigen Modefrömmelei, bei welcher man als Sünder zu Bette geht und gestärkt durch einen überirdischen Traum als Heiliger aufwacht, und diesem tragischen Mißwachse ziemt nicht Mitleid, sondern Widerstand aus allen Kräften — kurz und gut — die Sichel.

Es ist der Mühe werth, noch mit einigen Worten den schwachen Halt der Charaktere zu berühren, wiewohl er aus dem Bisherigen in mehrern Zügen von selbst durchblickt.

Der Fürst Wolodimir besteht aus zwei Menschen, wovon der eine das gerade Gegentheil des andern ist. Diese Mischung könnte dessen ungeachtet natürlich seyn, wenn Haller Recht hat, der den Menschen ein unselig Mittelding von Engel und Vieh nennt; allein es fehlt dieser Mischung auf allen Seiten die Grundfarbe und darin liegt das Verfehlte. Drücken wir es bildlich aus, so gleicht Wolodimir einer Fontaine, die sich in zwei Röhren ergießt und zwar dergestalt, daß die eine sich durch ein unbegreifliches Druckwerk verstopft, während die andere sprudelt und so umgekehrt. In einem wahren Charakter müssen dagegen alle Triebfedern zugleich wirken, wie in einer Uhr. Das jedesmalige Uebergewicht nach dieser oder jener Richtung ist nur dann in innerer Uebereinstimmung, wenn es als sicheres und vollständiges Ergebniß der mannigfaltigen, sich durchkreuzenden Gemüthskräfte hervorgeht. Ganz anders verhält es sich mit Wolodimir. Er spricht und handelt überall nur ruckweise, so daß die Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Momenten seiner Thätigkeit wie ausgefüllte Graben dazwi-

schen liegen. In diesem Augenblick schmilzt er wie Schnee am Strahl der Sonne, girrt wie eine Turteltaube, geberdet sich wie ein Sonettenschmidt, orgelt sogar andächtige Seufzer ab, wie ein kunstliebender Klosterbruder; und dann stürzt er in dem andern Augenblick gleich einem wollüstigen Tiger auf die Gräfin los, knirscht ihr laut entgegen, daß er sie um jeden Preis besitzen muß und begiebt sich auch wieder jedes Anspruchs durch die zügellose Barbarei, mit welcher er sich vor ihr herabwürdigt.

Die höchste Spitze des Ungereimten erreicht Wolodimir, als er sich durch Olga's bräutliches Miserere, durch das Gebet: „Herr, erbarme dich" — plötzlich im Innersten umgewandelt fühlt und allein in das Zimmer zurückkehrt, wo ihm das aufgepflanzte Hochzeitbett, so stumm es ist, die bitterste Satyre zu hören giebt. Offips unverschämte Laune neckt ihn so derb, daß er ihm auf der Stelle den Kopf spalten müßte, wäre er der Wüthende, wofür ihn der Dichter in andern Scenen ausgeben möchte. Ein französisches Publikum würde hell auflachen über einen Bräutigam, der als Schneemann vor dem leeren Hochzeitbette Schildwache steht; deutsche Zuschauer bleiben bei einer solchen tragischen Situation ernsthaft.

Ein solches Wesen ist kein Mensch, also auch kein Russe und kein Fürst. — Raupach täfelt überhaupt seine Charaktere gern à la mosaique zusammen; er empfindet sie nicht schaffend, er denkt sie blos fragmentarisch. So ist Wolodimir ganz dasselbe sittliche Undina, wie Sophia in den Fürsten Chavansky, abgerechnet den Unterschied des Geschlechts.

Die Gräfin Olga kann weder lieben, noch beten, noch handeln, obgleich sie sich mit diesem Trio vielfach befaßt. Sie will das irdische Daseyn des Geliebten retten auf Kosten seiner höhern, übersinnlichen Natur; entweder läßt er sich diesen Tausch gefallen und dann ist er ein Taugenichts als tragischer Liebhaber, und Olga sollte in diesem Falle einen Leibeigenen, der so ganz und gar der Materie angehört, (glebae adscriptus) auf ewig aus ihrem Herzen verstoßen, oder er stellt seine Liebe über das Leben, wie es sich

gleut, und dann muß Olga vor Schaam zu seinen Füßen niederstürzen, daß sie so Niedriges von ihm hat denken können; sie gehört unter solchen Umständen in ein Kloster, um dort Tag und Nacht Bußpsalmen über die Erbärmlichkeit ihrer Liebe zu singen. Doch auch dieser Besserungsanstalt ist sie unwerth, nach den Gaukeleien zu urtheilen, die sie mit der Religion treibt. Sie will die Gottbegeisterte spielen und hebt durch den handgreiflichsten Trugschluß die unerschütterlichen, menschlich-schönen Gesetze auf, welche sie an Isidor binden; und um einen bequemen Uebergang zu dieser Unnatur zu finden, macht sie den Unterschied zwischen Wahrheit und Irrthum verdächtig, damit die vermeinte Offenbarung desto kräftiger wirken könne. Ein Weib, das den festen Ankergrund eines reinen Gefühls so leicht verliert und diesen sonnenklaren Hochverrath der Treue mit einem außerordentlichen Gottesrufe versiegeln will, ein solches Weib lästert Gott, indem sie sich unter seine Auserwählten zählt. Raupach ist hier in den eben so falschen als groben Mysticismus hineingerathen, der gegenwärtig so viele schwache Köpfe erst verwirrt, dann aufbläst und zuletzt aushöhlt. Olga will sich zwingen, — so lauten buchstäblich ihre Worte — Wolodimir als Gatten zu achten, zu ehren und zu lieben und das alles um Gottes Willen. Man sieht, daß ihre Liebe zwischen Gott und Wolodimir keinen Unterschied macht. Doch genug von der tragischen Mißgestalt!

Isidor ist erstlich kein Maler. Er könnte eben so gut ein italienischer Galanteriekrämer heißen. Nur ein einziges Mal merkt man ihm seine Kunst an, wo er das Verhängniß des Menschen mit dem schöpferischen Entwurf eines Gemähldes vergleicht. Der Ausführung dieses poetischen Bildes fehlt nichts als die Wahrheit. Isidor ist zweitens kein Liebhaber. Bei seiner Rückkehr aus Italien feiert er mit der Gräfin, vertieft in Grabgedanken, die Exequien ihrer Mutter und noch später schleicht er bei Gelegenheit zu dem Grabe Arimia's, worüber sich Ossip schier todt freut. Eine Liebe, die überall den Todtenkopf vorhält, ist nicht viel mehr als ein modernder Leichnam. Die Liebe soll sich auf der Bühne selbst vergöttern; was will

sie, wenn sie als Nebelgestalt ohne Mark und Bein kommt? Isidor ist endlich drittens auch kein Mann. Erst treibt ihn die Liebe an, die Lakaien-Livree anzuziehen und hinterher glaubt er einzusehen, daß die Lakaien-Livree seine Liebe cassirt hat. Unter solchen Verhältnissen hätte er Wolodimir statt der Pistole lieber ein Hochzeitgedicht überreichen sollen; diese Rache hätte doch einen humoristischen Sinn.

Ossip ist zwar weder ein Lustigmacher, noch ein Erzähler, aber dessen ungeachtet der beste Charakter, der viel gewichtige treffende Dinge sagt. Er ist kein Erzähler, weil er nicht erzählt, sondern vorliest. Er ist auch kein Lustigmacher, denn zum rechten Narren fehlt ihm der Sprudelquell des Witzes. Wäre Wolodimir nicht so übel zusammengenäht, er hätte Ossip wegen seiner ungeschickten Zunge mehr als einmal wie einen Wurm zertreten müssen. Der Unterschied zwischen den Auserwählten und Verworfenen ist von guter Wirkung; die Invektive, welche über die Liebe der Leibeigenen spottet, kann für die beste Stelle des Trauerspiels gelten; außerdem erhält Ossip durch seine rächerischen Entwürfe einen tragisch-kräftigen Anstrich.

Man rühmt häufig Raupachs Sprache; wir können nur unter gewissen Bedingungen in dieses Lob einstimmen. Seine Bilder sind häufig dürres Laub, das schon bis zur Uebersättigung von dem jetzigen poetischen Zugwinde ist hin- und hergetrieben worden. Das Waarenmagazin seines bildlichen Ausdrucks besteht besonders in folgenden Artikeln, als: Hölle, Himmel, Engel, Teufel, Sterne, Sonne, Mond, Licht, Nacht. — Dieser poetische Teig ist bereits so vielfältig durchgeknetet worden, daß es ein kleines Verdienst ist, wenn jemand daraus für hungrige Gäste ein ländliches Brod zu backen weiß. Neue, ergreifende oder doch anders gewendete, tiefsinnige Anschauung der Natur und des Lebens verlangt die echte und lebendige Schönheit der tragischen Sprache. Ein wahrhaft reizendes Bild ist uns trotz der gespanntesten Aufmerksamkeit nicht vorgekommen. Es war indessen eine geschickt unterhaltene Verbindung, wenn Ossip von Wolodimir sagt: „der Wurm, den du mit Füßen getreten, hat die Pfosten deines Hauses durchnagt.“ Zu dem Besseren gehört auch der Ge-

betsausruf: „Die Sterne sagen, daß dein Auge wacht.“ Stellen der Art lassen sich indeß wohl noch mehr in dieser Dichtung auffinden. Oft erstickt Raupach einen gewöhnlichen Gedanken durch das schleppende Kleid, in welches er ihn einwickelt; zuweilen schmückt er auch eine reine Stelle mit pathetischen Zierrathen. So erhebt sich Isidor zu der leeren Sentenz: „o aller Irrthum, Verzweiflung u. s. w. liegt in dem einzigen Wort: Warum? — Heißt das etwas anders als: ach! das Begründete liegt nicht im Grunde? Wer zweifelt daran? Einen eben nicht angenehmen Eindruck bringt das Einmischen abgedroschner und sprichwörtlicher Redensarten hervor, z. B.: „Geben ist seliger als Nehmen — Grün ist die Farbe der Hoffnung.“ Endlich finde sich auch häufig biblische Ausdrücke, die, so wahr und schön sie an sich selbst sind, doch das Heilige mit dem Profanen in eine Berührung bringen, die keinem wahrhaft gebildeten Geschmack zusagen kann.

Raupach ist ein Dichter von dem eminentesten Talent, er hüte sich jedoch die Leichtigkeit, mit welcher er hervorbringt, unausgesetzt für den Ruf des Genius zu nehmen.

III.

Alexander und Darius. Trauerspiel in 5 Akten von v. Uechtritz.

Dieses Trauerspiel hat gerade so viel Cardinalfehler als die Stoiker Cardinaltugenden zählten, nemlich vier; denn es mangelt ihm erstens das tragische, zweitens das dramatische, drittens das historische, viertens das charakteristische Interesse. Da der Verfasser den Gegenstand so leicht genommen hat, so wird die Kritik dem Beispiele folgen. Werke, die nicht zur Literatur gehören, sondern blos zur flüchtigen Ausfüllung eines Theaterabends dienen, in der Manier von Panoramen, Ethnoramen, Kosmoramen, haben keinen Anspruch auf umständliche Beurtheilung; man würde sonst Gefahr laufen, den tragischen Dichter mit dem tragischen Dilettanten in eine und dieselbe Klasse zu werfen.

Wenn die ausserordentliche Schwierigkeit eines Unternehmens dem Verwegenen zur Entschuldigung gereichen könnte, der sich unberufen daran wagt: so verdiente auch der Verfasser aufmunternde Nachsicht, zumal da er in diesem opernhaften, tragischen Schauspiel, das sich nicht übel zu einer Abendunterhaltung in Tableaux eignet, so viel öffentlich verlautet, seinen ersten Versuch darbringt. Wie aber Alexander nur von der Hand der ersten Künstler, einem Apelles, Lysippus, Pyrgoteles dargestellt seyn wollte: so muß man es auch nach seinem Tode mit ihm halten; der Dichter, welcher den Muth hat, ihn auf der Bühne vorzuführen, soll auf dem Pegasus so fest sitzen, wie sein Held auf dem Bucephalus; denn Großes kann sich in seiner ganzen ungetheilten Kraft nur am Großen entzünden; es erlischt unter jeder ungleichartigen Berührung, wie Feuer am Wasser. Ausserdem steht zu fürchten, daß diejenigen, welche am tiefsten in den Windeln des modernen Flitters stecken, sich auch am ersten von den aufgeputzten Blendwerken dieses angeblichen Trauerspiels werden bestechen lassen, vorzüglich in einer marklosen Zeit, wie die unsrige ist, wo abgeriebene Kupfermünze so leicht für gediegenes Gold gilt: deshalb fordert die Würde der echten Kunst um so lauter zum Widerspruche auf, damit die vollbürtigen Kinder des Hauses nicht durch die schwächlichen Bastarde der Mode widerrechtlich verkürzt werden.

Der Verfasser gehört zu der Klasse jener muntern wageluſtigen Dichter, die ohne Kunde des Bodens, welchen sie betreten, auf gut Glück ihrem Ziele entgegenrennen; er verdankt dieser Sorglosigkeit, diesem ästhetischen Leichtsinn hauptsächlich den betrüglichen Erfolg seines Werkes, wenn man jene Theilnahme Erfolg nennen darf, die sich vorzugsweise auf derjenigen Seite des Publikums äußerte, wo Kenntniß und Achtung des klassischen Alterthums in Deutschland am wenigsten zu finden ist, und wo daher auch für großartige Erzeugnisse im antiken Geist und Styl die ärgste Lauheit herrscht, die bei andern Gelegenheiten es nicht einmal der Mühe werth hält, sich zu verstecken. Wo sind die Tonangeber, die mit ihren schwachen Händen unsern Verfasser auf den Parnaß erheben wollen, wenn

Göthe's Iphigenia vorgestellt wird? Es wird also auch kein Befremden erregen, wenn der Merkur Gleiches mit Gleichem vergilt, und jene Stimmen als taube Blüthen ansieht, mit denen er nach seiner Art und Weise Nichts zu theilen hat. Die eben angeführte Gleichgiltigkeit gegen die Erfordernisse des historischen Trauerspiels hat den Verfasser im geraden Laufe auf den Weg des Metastasio verlockt; es fehlt wenig, so könnte sein Alexander mit Darius um die Wette Bravourarien singen. Auch hat er mit dem Italiener in Absicht auf Sprache eine gewisse Verwandtschaft, die freilich nirgends stärker hervortritt, als in den gemeinschaftlichen Verirrungen. Indessen läßt sich dem Ausdrucke keineswegs die poetische Farbe absprechen, wenn auch häufig Mißbrauch mit ihr getrieben wird; mehrere glückliche Würfe sind nicht zu verkennen; einige haben selbst Kraft, verschiedene andere einen Klang von Eigenthümlichkeit, die sich vortheilhaft von dem auswendig gelernten Echo unterscheidet, worin die jüngern Dichter unseres Volkes einander so ähnlich sind. Dieses Lob beschränkt sich jedoch auch fast ausschließend auf das persische Colorit der Sprache, das in seiner Ueppigkeit freilich leichter wiederzugeben ist, als der griechische Hauch; auch ist der Verfasser sichtbar weit eifriger dem spätern Orientalismus nachgegangen als dem frühern, der, wie die Religion der alten Perser, neben dem Schmucke auch den Reiz des Einfachen kannte, und der stillen Würde nicht fremd war, wie aus den Mittheilungen der Zeitgenossen, namentlich der Griechen hervorgeht. Selbst eine oberflächliche Bekanntschaft mit dem Geiste des Morgenlandes lehrt, daß die Perser zur Zeit Alexanders sich auch in der Rede, besonders in ihren Verhältnissen zur königlichen Familie, durch gemessene Feierlichkeit, durch schweigsame Ehrfurcht, durch unbedingte Ergebung auszeichneten; dieser wesentliche Zug ist in der vermeinten Tragödie gänzlich verwischt; das Gespräch fließt oft so beredt dahin, wie in Tausend und einer Nacht. Da übrigens der heutige verzärtelte Geschmack den ehernen Tritt der vollen Tragödie leicht entbehrt, wenn er durch Augen- und Ohrenweide für den kleinen Verlust mannigfach entschädigt wird; da die tragischen Dichter nach-

uns den Balletmeister und zuletzt auch wohl die Seiltänzer werden zu Hilfe rufen müssen, wenn sie eine günstige Aufnahme finden wollen; so ist nicht zu läugnen, daß Alexander und Darius überall für einige Abende Stand halten werden, wo zahlreiche Gäste nach den erwähnten Surrogaten verlangen; vorausgesetzt daß die Leckerbissen mit schimmernder Pracht aufgetragen werden. Das ist Alles, was der Merkur zur etwanigen Empfehlung dieser vielbesprochenen Tragödie zu sagen weiß; es ist jetzt Zeit, die angegebenen vier Cardinalgebrechen näher ins Auge zu fassen.

Unsere Quasi-Tragödie hat zuvörderst kein tragisches Interesse und sie kann keines haben, weil es dem geschichtlichen Stoffe selbst abgeht, wofern er nicht künstlich zubereitet und umgebildet wird; und selbst in diesem Falle sträubt sich der schwache Gegenstand mit einer fast unüberwindlichen Sprödigkeit gegen die nothwendigsten Forderungen der Tragödie. Darius erscheint in der Geschichte als eine von den hohlen königlichen Figuren, deren Geist- und Willenskraft nie mündig wird, die sich höchstens in flüchtigen Aufwallungen zu der Größe und Würde ihres Berufs erheben, und nachher von der kurzen Anstrengung wie von krankhaften Symptomen erschöpft, wieder in den Schooß der gewohnten Abspannung und Nichtigkeit zurücksinken. Sind sie von gutmüthiger Natur, und leben sie in ruhigen Zeiten, die sich von selbst regieren, so verwandeln sie das Scepter in einen Schäferstab, flechten ihn wohlgemuth in den weichen Boden und schlafen neben demselben mit ihrem Volke gemächlich ein. Wie können solche Schattenwesen zur Axe einer Tragödie taugen? Auch zum Nothnagel derselben sind sie zu mürbe. Wenn Darius nach seiner Niederlage bei Arbela ein tragischer Held wäre, dann müßte auch der Prinz Soubise auf dem Schlachtfelde von Rosbach sich zu einem solchen eignen; die damaligen Franzosen und jene Perser, die mit Alexander kämpften, haben in der That Berührungspunkte, die eine solche Vergleichung sehr nahe legen; vorzüglich, wenn man Friedrich den Großen als entfernten Nebenmann des Macedoniers betrachtet. Dazu kommt, daß der siegreiche, verhängnißvolle Stern

Alexanders den Darius und sein ganzes Geschick zu einem flatternden Phantom herabsetzt, an dem wir als Zuschauer nur den dürftigsten Antheil nehmen können; wir treten unbedingt auf die Seite Alexanders hinüber und das Mitleid, welches wir den Persern und namentlich ihrem Könige schenken, ist kaum mehr als ein Almosen, mit dem unsere Großmuth sich abfindet. Und wo ist das tragische Schrekken, das jeder echten Katastrophe nothwendig vorhergeht? Heben die letzten Augenblicke den Darius etwa über sich selbst? Kämpft er mit der bittern Nothwendigkeit? Sucht er ihr auf den Flügeln großer Gedanken und Empfindungen zu enteilen? Stirbt er als König, nachdem er vergessen hat als König zu leben? Nein, er trägt umgekehrt in seiner maschinenmäßigen Passivität noch schimpflichere Fesseln, als diejenigen sind, in die ihn der Verrath geworfen hat; er gleicht in seinem Ende vollkommen einer abgelaufenen Sanduhr. Der Verfasser hat die tragische Unnatur des Darius nicht etwa mit absichtsvoller Ueberlegung zurückgestellt, sondern vielmehr mit der entschiedensten Vorliebe ausgemahlt; er läßt ihn den mattherzigen, wenn auch historischen Tod eines Wassertrinkers sterben, der in einigen gierig geschöpften Zügen bald darauf Vergessenheit alles Irdischen findet. Man könnte ein solches Ende füglich die Wasserprobe einer Tragödie nennen. *) Kurz und gut Darius macht Bankerott, wie ein ungeschickter, unzulänglicher Kaufmann, der seinen Sturz auch noch obendrein mit dem verlornen Mobiliarvermögen der Seele förmlich unterschreibt: wenn ein solcher König tragisch ist, dann ist es noch weit mehr jene Milchfrau, die durch einen unvorsichtigen Sprung ihre vervielfachte Hoffnung auf den Boden schüttete.

Wie müßte wohl ein Dichter zu Werke gehen, wenn er es nicht lassen könnte, den Tod des Darius in eine Tragödie umzubilden? Der einfachste Ausweg dürfte darin bestehen, den König nicht zur Hauptperson zu machen, son-

*) Wenn der Dichter sich überall streng an die historische Wahrheit halten müßte, dann kann man zuletzt auch verlangen, daß er als Kutscher mit dem Wagen vorüber, auf welchem der schwerverwundete Darius liegt. Sunt certi denique fines.

dern die Hebel vielmehr in der Gesammtheit des Volks, und dem Zustande seiner Entwickelung zu suchen. Der Untergang eines kolossalen Reichs kann die tiefste tragische Erschütterung verbreiten, wenn die Stimmen des Wehe von allen Seiten in den verschiedensten Abstufungen und Mischungen erschallen, und zuletzt immer stärker anwachsen, bis sie gleichsam durch unendliche Steigerung der Grabgesang einer untergesunkenen Welt werden. In dieser Hinsicht verdienen die Perser des Aeschylus eine Erwähnung, vor allen ragt in ihnen Atossa's Trauergestalt mächtig hervor. Mehr über jene Tragödie des Aeschylus zu sagen, die ohnehin unter seinen übrigen großartigen Schöpfungen zurück steht, verbietet die Beschränkung des Raums.

Ein anderes Mittel, den widerstrebenden Stoff zu beleben, wäre vielleicht die durchgeführte Vorstellung eines Rachegerichts, das auf die Perser unaufhaltsam einstürmte wegen ihrer frühern gewaltthätigen Eingriffe in die Freiheit Griechenlands. Diese Idee ist kein bloßes Hilfsmittel der Poesie, sie wurzelt tief in der Geschichte, schon lange vor Alexander hatte sie die edelsten Gemüther entzündet, sie war es endlich auch, die dem glücklichen Sieger den Weg zu so vielen echtgriechischen Herzen bahnte. Der Brand von Persepolis ist ganz in diesem Sinne zu nehmen; bei zweckmäßiger Behandlung kann er eine große tragische Bedeutsamkeit erhalten; er leuchtete den Persern wie die Flammen von Moskau den Franzosen. Der Verfasser hat zwar die Nemesis der Geschichte nicht ganz aus der Acht gelassen, aber sie doch zu wenig ins Licht gesetzt; sie kommt mehr gelegentlich und zufällig vor, als daß sie den Grundbau des Ganzen bildete.

Auf diese Weise ließ sich zugleich der Zusammenhang zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Weltordnung aufs kräftigste hervorheben, und diese Richtung muß wohl jede Tragödie wählen, die den Fall eines Reiches mit tiefern und edlern Erschütterungen begleiten will. Wenn wir die Räder über unserm Haupte rollen hören, die zuletzt alle menschliche Dinge bewegen; wenn der mystische Wagen der Weltregierung, um mit Johannes Müller zu reden, aus dunkler Weite an uns vorüberfliegt und sein wunderbares

Saiten alle Nerven des Geistes durchzuckt; dann entsteht jene tragische Rührung, die uns in dem vorgehaltenen Spiegel des einzelnen Volkes zugleich die Schicksale unsers gesammten Geschlechts, die vorwaltenden Beziehungen unserer eigenen Persönlichkeit enthüllt, und ein solches Zurückgehen auf die wesentlichen und ewigen Bestandtheile der Menschheit ziemt der Tragödie gewiß da am ersten, wo sie sich nicht unmittelbar auf einen ihr angemessenen Charakter stützen kann.

Unsere Titulartragödie hat zweitens nicht einmal dramatisches Interesse: dieß ist bei dem schreienden Mangel an Form und Zusammenhang rein unmöglich. Das Gerüst des Ganzen gleicht jenen beweglichen, hölzernen Häusern, die in Rußland auf dem Markte verkauft werden, so auffallend gähnen die Akte und in diesen wieder die Scenen auseinander.

Die Exposition sollte wenigstens den Brennpunkt und Heerd der sich vorbereitenden Dinge in großen und hellen Zügen darstellen; dafür spinnt Darius mit seiner Gemahlin, die Alexander großmüthig aus der Gefangenschaft entlassen hat, eine Scene der eifersüchtigen Liebe und der zärtlichen Versöhnung ab, so romanhaft, so umständlich, so uneuropäisch-asiatisch, daß zur Vollendung des wieder hergestellten Ehefriedens nichts fehlt als die Nachhilfe einer zweiten Vermählung, um die verdächtige Zwischenzeit der Entfernung ganz zu beseitigen. Die Furcht vor der Hahnreihschaft nimmt auf diese Art überaus unpassend fast den ganzen Vorgrund der Pseudotragödie ein; nicht die wirklich bedrohte Krone Persiens, sondern der scheinbar verletzte Torus ist die Spitalfeder, die zuerst und am stärksten ins Auge springt. Denkt man freilich im Scherz daran, daß die Griechen, welche eben nicht die galantesten Paladine waren, zehn Jahre vor Troja um die schöne Helena kämpften; so ist Ein Akt für das Liebesduett zwischen Darius und Statiren eine viel zu kurze Episode; seyen wir also zufrieden, daß wir ohne weitere Apartés davon gekommen sind.

Der Gipfel der dramatischen Unschicklichkeit ist die Toilettenscene zwischen Statiren und ihren Frauen, während die erste täuschende Siegesnachricht über die Schlacht

bei Arbela ankommt, die in der Nähe gekämpft wird und mit der vollkommensten Niederlage der Perser endet. Tanzende Bajaderen mögen solch ein festliches Gaukelspiel ausführen und die Blumen dazu nach allen Vorschriften eines Selams winden; eine Königin, welche das Heldenglück Alexanders kennt, den Preis der Entscheidung zu schätzen weiß und im Geist über den Reihen ihrer Krieger schwebt, die kann und darf unmöglich mit ihren Begleiterinnen die Garderobe proben; dieser phantastische Zeitvertreib in Augenblicken, die schwer wie die Ewigkeit wiegen, liegt ausserhalb der menschlichen Natur; er gehört zu den papiernen Kränzen, mit welchen die ausschweifenden Jünger der missverstandenen Romantik sich auch da noch behängen, wo einfache Wahrheit den einzigen und höchsten Schmuck ausmacht. Woher rührt dieser poetische Luxus, mit dem die poetische Armuth so nahe verwandt ist? Weil der Verfasser in Verlegenheit war, die Lücke auszufüllen, welche die Schlacht auf der Bühne hervorbringt; hätte er sie lieber gutes Muthes zwischen das Ende und den Anfang eines Aktes verlegt; diese Hinausstellung würde immer noch dramatischer seyn als daß eine weibliche Begleitung die Pfauenfedern schwenkt.

Der Bote, welcher anfänglich als Herold des Sieges aufgetreten ist, heißt Aikander, ein junger Grieche aus Milet am Hofe des Darius. Er bildet, so zu sagen, den Pflock des Stücks, der seinen Kopf überall hervorsteckt, wo die Entwickelung nicht auf natürlichen Wegen fort will; zieht man ihn heraus, so fällt ziemlich das ganze Gefüge auseinander. Er leistet dem heroischen Spektakelstück drei wesentliche Dienste; zuerst läuft er der Schlacht voran, indem er gleichsam den Kriegskourier abgiebt, und bei der Gelegenheit Mehreres aus der frühern Zeit einschiebt; dann läuft er neben der Schlacht her, indem er gewissermaßen den rapportirenden Adjutanten spielt, endlich läuft er nach der Schlacht förmlich davon, indem ihn die Niederlage der Perser in der Irre herumtreibt, wo er ebenfalls wieder zwischen verschiedenen Personen und Verhältnissen zum Bindemittel dient.

Der Brand von Persepolis hat tragischen Sinn, da-

her ist auch das mimische Beiwerk durch seine nahe und historische Beziehung auf jenes verheerende Ereigniß hinlänglich begründet, auf eine ähnliche Weise, wie das tragische Intermezzo in Hamlet, das mit künstlichem Schein den Mord des Dänenkönigs vorbildet. Allein an der Fackel, die Alexander gegen den Reichspallast von Persepolis schleudert, verbrennt auch zugleich der Rest der ganzen Zwittertragödie; der Ausgang derselben sollte mit jenem Auguriuun des Schreckens gleichen Schritt und Athem halten, jene Flammen gleichsam zu einer ungeheuren vulkanischen Entzündung ausbreiten, die tief in die Grundfesten der erschütterten Erde hinabschlägt. Davon geschieht aber gerade das Gegentheil; nach dem Falle von Persepolis, der einen so majestätischen Ab- und Ein-schnitt bildet, zeigt sich Alexander als Ersatzmann, und die Lumpen, womit er als Flüchtling seine Blöße deckt, deuten halb und halb symbolisch auf das kümmerliche Zusammenschrumpfen des bearbeiteten Stoffes, der von jetzt an zusehends immer stärker einschwindet.

Unter allen Verschwörungen, die je auf der Bühne vorgestellt worden sind, ist wohl keine mit einem so abentheuerlichem Lakonismus behandelt, als die des Bessus und Nabarzanes gegen Darius. Sie ist das lauteste Geheimniß, das sich je an die Sonne gewagt hat; das Horn des Aufruhrs, welches fast überall mit leisem Vorspiele anfängt, wird hier gleich von vorn herein statt Sturmglocke gebraucht; die Sache wird so öffentlich, so ungezwungen behandelt wie das Rekrutiren auf einem Werbeplatze. Es nimmt Wunder, daß Bessus den nahen Ausbruch der Verschwörung nicht hat vorher im Staatsarchive verzeichnen lassen; seine unbeschreibliche Verkehrtheit wäre dadurch nur belustigender, aber nicht größer geworden.

Wirft man endlich einen Blick auf den Theaterzettel, und vergleicht damit die klaffenden Risse in der Bewegung des Ganzen; so möchte man ausrufen: „viel Personen, aber wenig Menschen!" Der Hofhaltung des Königs Darius und seiner Gemahlin geht es auf den Bretern gerade so, wie mancher andern im Leben; sie taugt erst etwas, wenn sie dreimal durchstrichen wird. Die drei Hofbeamten

des Darius nebst den drei Frauen der Statira sind unnütze Figuranten, die nichts sagen, nichts thun, was nicht besser wegbliebe; sie verdienten zur Strafe, bei lebendigem Leibe ausgestopft zu werden. Die zwei edlen Perserinnen Amestris und Rosatis sind ebenfalls theatralischer Ueberschuß, die sich vergeblich nach der Sicherheit einer Aufenthaltskarte umsehen; in Absicht auf Symmetrie paßten sie gut zu den zwei macedonischen Kriegern, die in der Art sichtbar zu den verlohrnen Posten gehören, als sie ohne bestimmtes Kommando dastehen; kämen die zwei Paare etwas näher in Berührung, so gäbe es vielleicht zwei Heirathen; Alexander würde sich nicht wenig darüber freuen, denn er betrachtete bekanntlich die Ehe zwischen Persern und Macedoniern als den besten Kitt seiner Herrschaft. Und was soll die alte Perserin neben den beiden jüngern Damen? Warum ist sie nicht auch von edler Geburt gleich jenen? Der Adel gilt ja am meisten, wenn er alt wird! — Am Hofe eines persischen Königs war so ziemlich die ganze Dienerschaft von Adel; der Barbier z. B. bekleidete ein Hofamt und war ein höchst angesehener Cavalier. — So viel über den Mangel des dramatischen Interesse. —

Mit dem historischen Interesse steht es nicht besser, wiewohl der Dichter versucht hat, der thatsächlichen Wahrheit treu zu bleiben. Dieses Streben ist aber weit mehr auf den Körper als auf den Geist der Begebenheiten gerichtet; von einem poetischen Kunstwerk fordert man jedoch billig etwas Anderes und Höheres als das flüchtige Aufrollen der verschiedenen Data, die wie in einem Schattenspiele an der Wand vorüberziehen. Die Erfolge jagen sich ohne daß eigentlich gehandelt wird; was geschieht, kommt wie eine Zauberei und verschwindet wie diese, die raketenartigen Gestalten des Lebens steigen, zucken, prasseln und verpuffen wie die Figuren eines Feuerwerks! Dabei herrscht noch der große Uebelstand, daß die Weltgeschichte gleichsam durchs Schlüsselloch kriechen muß, so eng und stumm und kleinlich bewegt sich das Ganze, ohne irgend an das freie, erwärmende Sonnenlicht der Oeffentlichkeit zu treten; dadurch ist diese heimliche Tragödie ein wahres Kabinets- oder

vielmehr ein Kellerstück geworden. Wo und wie geben die Heere ihre Gegenwart kund? Sie spielen recht eigentlich Versteck, sie scheinen in Mäuselöchern zu hausen und gerathen sie endlich an einander, so ist die perspektivische Wirkung auf die Phantasie nicht viel größer als der Ausgang eines gewöhnlichen Faustkampfes, nur mit dem Unterschiede, daß dem Sieger keine Blumenkränze geflochten werden. Wo und wie erscheint Alexanders Macht über die Gemüther, diese Eroberungskunst, in der es ihm noch kein Sterblicher gleich gethan hat? Er zeigt sich nirgends als die erhaltende und schöpferische Seele seiner Umgebung, er ist nie unmittelbar thätig unter derselben, denn seine Deklamationen wird man nicht in Anschlag bringen wollen, sie erinnern zu laut an die französischen Bülletins. Doch nein, Alexander thut wirklich auch Verschiedenes, er schwingt sich mit der Gewandtheit eines Luftspringers auf den Thron des Darius, er trinkt einen Becher Wein aus und läßt den Bacchus hoch leben, er schleudert eine Fackel in den Königspalast von Persepolis, bedeckt den todten Darius mit seinem eigenen Prachtgewande und ertheilt zuletzt noch eine Marschordre gegen den Ganges. Seine Feldherren gebehrden sich wie Zöglinge eines Taubstummeninstituts, sie stehen so tief im Hintergrunde, als wollten sie ihren König bloß nach Bedientenart bedienen, selbst in ihrem Widerspruche sind sie schwach und unbedeutend, und dabei erscheinen sie fast immer nebeneinander wie ein Haufen Küchlein, der in Alexander seine Henne verehrt. Im Alterthume trat die menschliche Eigenthümlichkeit stärker hervor als bei uns, wo die Köpfe, zumal im Kriege, fast nur als Zahlen gelten; deßhalb muß auch ein dramatisches Gedicht, das den klassischen Boden aufsucht, das allgemeine, tiefbewegte Leben in den verschiedensten Richtungen nach aussen kehren, und darum ist nichts unhistorischer als das Absondern der Hauptpersonen. Aus diesem Grunde hat der Verfasser auch keine Gelegenheit gefunden, ein und das andere historische Licht im Vorübergehen anzuzünden; weil Alexander zu sehr allein dasteht, muß er auch zu viel von sich reden; man hört ihn schon von weitem kommen; er gleicht im Lärmschlagen der Klapperschlange.

Endlich ist noch mit einigen Worten der Mangel des charakteristischen Interesse, d. i. die schwache Färbung der Charaktere zu berühren. Darius ist zwar besser getroffen, als Alexander, aber zur Wahrheit fehlt noch viel; er ist zuweilen mehr ein türkischer Sultan als ein persischer König, und hat überhaupt eine zu moderne Haltung. Seine natürliche Gutmüthigkeit wird zu stark und ohne hinlängliche Beweggründe von den Ausbrüchen der Despotenlaune verdunkelt. Der Charakter Alexanders wird von den neuern deutschen Historikern treffender gewürdigt als es sonst geschah; der Verfasser ist diesen bessern Ansichten gefolgt, hätte er ihnen nur nicht einen so systematischen Zuschnitt gegeben, und wäre er damit weniger in einem Zuge herausgegangen. So weit sich ein Charakter aus Anekdoten, Witzworten, bestimmten Reden in der Nachbildung auffrischen läßt, ist der Verfasser nicht unglücklich gewesen; wo es aber gilt die übrigen Züge aus freier Hand mit jenen stehenden, überlieferten, zu verschmelzen; da herrscht Unfruchtbarkeit und Leere. Ein wahres, vollendetes Bild Alexanders ist übrigens eine so ausserordentliche Aufgabe, daß es nicht befremdet, wenn jemand daran scheitert. Unser Alexander kommt gar nicht weg von der Parade, er artet häufig in einen förmlichen Ballkönig aus. Die genialen Eigenschaften seiner schönen und großen Natur, die durch Studium und Umgang in alle Trefflichkeiten der griechischen Humanität eingeweiht war, können bei der vorherrschenden Glanzmanier nirgends wahr und einfach durchdringen, sie werden von ihr durchgehends verschluckt und niedergeschlagen. Was konnte ein Dichter nicht aus Hephästion machen, wie ist dieser so ganz geeignet, uns die innerste Seele Alexanders aufzuschliessen und in alle seine weitumfassenden Entwürfe einzuführen! Hephästion ähnelt dagegen in unserer verfehlten Tragödie gar stark einer militärischen Drahtpuppe, die nur von Zeit zu Zeit durch eine größere Beweglichkeit bemerkbar wird. Dieß dürfte mehr als genug seyn über den Mangel des charakteristischen Interesse, so wie über den Werth des Stückes selbst. —

VI.

Berliner Kritik desselben Stückes: „Alexander und Darius," Trauerspiel in fünf Akten, vom Freiherrn von Uechtriz.*)

Dies Trauerspiel, über das wir hier nach der ersten Aufführung, die vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen wurde, ein vorläufiges Urtheil auszusprechen haben, ist das Werk eines jungen, talentvollen Dichters, von dem bereits mehrere dramatische Arbeiten bekannt geworden sind, die wir indeß noch nicht zu lesen Gelegenheit hatten. Auch in der gegenwärtigen sind deutliche Spuren vorhanden, daß es dem Verfasser nicht an mannigfachen Mitteln fehle, etwas Vorzügliches als dramatischer Dichter zu leisten. Vor Allem aber hat er sich in der Wahl des Stoffes vergriffen, worauf bei aller Dichtung, besonders aber bei der dramatischen, so viel ankommt. Zuvörderst ist Alexander kein tragischer Charakter, das heißt, kein Charakter für die Tragödie, wenn auch sein Leben selbst, wie im Grunde das Leben eines jeden bedeutenden Menschen als solcher, eine Tragödie in einem andern, höhern Sinne ist. Alexander durfte sich wohl einen Göttersohn nennen, bei diesem gewaltigen Glauben an sein Glück, der alle seine Handlungen von seiner Kindheit an begleitete, und seinen Muth immer höher, weiter, weltumfassender ausbildete. Alle seine Tugenden, seine herzgewinnende Großmuth, seine Freigebigkeit und Milde, die Großartigkeit seiner geselligen Neigungen, seine tiefe Empfänglichkeit für Freundschaft, ja sein Menschlichkeitsgefühl (Humanität) überhaupt, das bei ihm ausgebildeter war, als vielleicht bei irgend einem andern Griechen, Alles floß aus

*) Dem Beiwagen für Kritik und Antikritik Nr. 10 d. J. der Berliner Schnellpost, herausgegeben von Sapphir, entlehnt, zum Behuf der nachfolgenden Entgegnung und als Beleg wie die theaterkritischen Skizzen des Merkur von mehrern deutschen Blättern, worunter die Münchner Flora obenansteht, ausgeschrieben oder benutzt, und dann durch Quasteinwürfe, ungereimte Ausstellungen und alberne Noten hinterdrein der Schein gerettet werden soll, als habe man lediglich aus sich selbst geschöpft.

einer Quelle, aus dem Glauben, aus dem in den Tiefen der Seele heimlich wirkenden Gefühl, daß er zum Welteroberer geboren sei, und das will mehr sagen, als wenn er es sich bloß vorgesetzt hätte. Zum Welteroberer, weniger zum Weltregierer, und als er ruhen mußte, starb er auch. Wo er nicht ungeheuere Schwierigkeiten durch muthvolles Thun und Leiden überwinden, wo er nicht in erhaben-freundlicher Selbstopferung Völker und Einzelne gewinnen kann, da hört sein Leben auf, da verliert es sich in Vergeudung. Daß eine solche Größe, die in dem mannigfachsten Wechsel der Begebenheiten sich auf dieselbige Weise erhält, und nur in immer höhern, überraschenden Wendungen sich wieder erzeugt, bis sie an ihrem eigenen Ueberflusse stirbt, kein Gegenstand für die Tragödie, wohl aber für das Epos sei, ist klar genug. Die Tragödie fordert einen großen Charakter, dem sich Gegensätze von innen und außen in den Weg stellen, wodurch eine schmerzliche Entwicklung und Vollendung herbeigeführt wird, die darum immer tragisch ist, wenn der Held auch nicht stirbt. — Unser Verfasser nun führt uns Alexander vor der Schlacht bei Arbela vor; das Stück endet mit dem Tode des Darius durch Verrätherei des Bessus, und dem Dazukommen des Alexander. Was sich von einzelnen großartigen und bedeutenden Zügen hineinbringen ließ, um Alexanders Bild nach der Geschichte innerhalb der gegebenen Grenzen uns vorzuführen, das hat der Dichter mit Geschick und guter Anordnung gethan. Daß Alexander kein Held für die Tragödie sei, hat Herr v. Uechtriz gewiß selbst gefühlt, daher er auch das Interesse zwischen ihm und Darius vertheilt hat; wir haben es in den fünf Akten wechselweise mit beiden zu thun, wodurch wenigstens innerhalb gewisser Bedingungen, von denen sogleich die Rede sein wird, viel dramatisches und theatralisches Leben in das Ganze kommt. — Die Sprache ist durchaus anmuthig, fließend und schön gehalten, bis auf einige kleine metrische und sprachliche Nachlässigkeiten, die wir erst, in Ermangelung eines vorliegenden Manuscripts, nach einer wiederholten Aufführung näher bezeichnen können, falls solches zu rügen überhaupt der Mühe werth ist. Eine andere Frage

ist aber, ob die Hauptpersonen auch charakteristisch und poetisch wahr, die Gesinnungen und Gefühle, denn von eigentlichen Thaten ist nicht die Rede, naturgetreu dargestellt sind, was wir mit Wenigem zu beantworten gedenken. Der Verfasser ist sichtlich bemüht, die Bilder des Alexander und Darius in unserer Phantasie zu vollenden, und durch Winke, Reflexionen, Andeutungen mannigfacher Art das zu bewirken, was sonst der Handlung angehört, die nun hier einmal nicht die rechte ist. So hat er, in richtiger Erwägung, daß Alexander uns eigentlich nur glücklich vorgeführt wird, Andeutungen (jedoch nur sehr leise) gegeben, daß der Brand von Persepolis als eine Umwendung zur Schuld zu betrachten sei, und dem sterbenden Darius legt er eine Art von Prophezeihung in den Mund, daß auch Alexanders Glücksstern einst untergehn müsse. Nun ist aber eine Schuld, die durch Trunkenheit erzeugt wird, etwas sehr willkührlich und abstract Angenommenes; eine Schuld, die nicht thätig fortwirkt, ist keine tragische, ist überhaupt keine Schuld. *) Wir sehen Alexander im Ganzen drei Mal, im zweiten Akt in seinem Zelte vor der Schlacht, im vierten zu Persepolis, gegen das Ende des fünften beim sterbenden Darius; denn im dritten thut er nichts, als daß er sich auf den goldnen Stuhl des Darius setzt, und beim Anblick der ohnmächtigen Statira zum Sardanapal zu werden fürchtet. Oder liegt auch hierin schon eine Andeutung des Falls, so ist sie wie gesagt sehr leise und abstrakt. Doch dies beiläufig. In dem zweiten Akt, wo Alexander

*) Hier erlaube ich mir anderer Meinung zu seyn. Es scheint mir ein sehr glücklicher Gedanke des Dichters, den Brand auf eine gewisse prophetisch-fatalistische Weise an den Sturz Persiens anzuknüpfen. Der Einwurf, daß der Brand durch Trunkenheit veranlaßt wird, hat nur scheinbare Gültigkeit. Der Mensch ist hier nur mechanisches Hülfswerkzeug, so wie die Fackel, und wer wird fordern, der Tempel hätte mit einem Sonnenstrahl und nicht mit Pech angezündet werden sollen? Thais ist Verweserin des prophetischen Ausspruchs; ihre ganze Erscheinung ist hier eine Schicksalsfügung am Wendekreis der persischen Monarchie. Alexanders Trunkenheit und die Fackel sind beide nur Hebel, also wird nicht die Schuld durch Trunkenheit erzeugt, sondern die Exekution derselben in Trunkenheit, und das schadet dem eigentlichen Eindrucke gar nicht. Sapphir.

zuerſt auftritt, zeigt er in der Unterredung mit ſeinen Feldherren, worunter Parmenio und Hephäſtion, und nachher gegen die Geſandten, die Darius an ihn abſchickt, Züge von Muth, Unerſchrockenheit, Raſchheit und königlichem Weſen, die aber alle viel zu iſolirt, wie zerſtückelt daſtehn, als daß ſie bedeutend wirken könnten; höchſt verfehlt iſt es aber zu nennen, wenn Alexander nun am Schluße des Akts, dem Hephäſtion, der ihn immer noch, wie die Andern, bewegen will, keine offne Schlacht zu wagen, ſeine ganzen großen Zweck haarklein beſchreibt, wie er Aſien erobern, morgen- und abendländiſche Sitten verſchmelzen wolle u. ſ. w. Was müſſen das aber für Thaten ſein, von denen man ſich ſelbſt, ſeinem eigenen Verſtande, vorher eh ſie gethan ſind, genaue Rechenſchaft ablegen kann, und Andern Rechenſchaft zu geben Luſt hat. Wer etwas Rechtes, etwas Großes will, weiß innerlich wohl, was er will und was er thut, aber er wird ſeine Zwecke und Erfolge nicht auswendig an den Fingern herzählen können. Wenn Alexander vor der Schlacht von Arbela ſo geſprochen hätte, er würde ſie nie gewonnen haben. D'rum fürchte die Nemeſis, mein Held, ſie pflegt Schwätzer nicht zu ſchonen, im Leben wenigſtens, denn auf den Brettern freilich geht es anders zu! — Wie Alexander im dritten Akt erſcheint, iſt bereits erwähnt, im vierten läßt er ſich durch den göttlichen Einfall einer Tänzerin bereden, den Pallaſt zu Perſepolis anzuzünden, weil es die Perſer ehemals mit den griechiſchen Tempeln eben ſo gemacht, was übrigens ein hochtragiſches Ereigniß, nur keine Handlung iſt, bereut es auch ſogleich, mag aber nicht widerrufen. Im fünften Akt erſcheint er, um ſeinen Mantel über den todten Darius zu decken, und beſchließt das Stück mit einigen wirklich ſchönen Ausrufungen. Wie herrlich und durchgreifend hätte aber hier ein Zuſammentreffen der beiden Könige wirken können! Zum Schluß noch eine einzelne Bemerkung, eh wir zum Darius übergehn. Im zweiten Akt ſagt Alexander zu ſeinen Feldherren, er wolle hinaus, die Macedonier durch eine Rede anzufeuern, denn vor ihnen, den Ungebildeten, ſei er ja wie ſie wüßten, ein Demoſthenes. Dieſer Zug iſt eines Alexanders unwürdig. Wenn die Rede

eines Demosthenes, durch großartige Berechnung vielfacher Mittel zu großartigen Zwecken wirkte, so geht die Rede eines Alexanders unmittelbar zu Herzen, als der Hauch eines großen Gemüthes, das tausend andere in seine eigene Sphäre hineinreißt; in keinem Fall sagt er vorher, ich will eine Rede halten, zwar nicht so, aber so und so. — In Darius hat der Dichter einen König schildern wollen, der eigentlich wegen seines sanften, zärtlichen Charakters mehr zum Privatleben taugte, in dem sich aber der Wahn festgesetzt hat, er sei zum König geboren, und müsse sich so königlich als möglich zeigen.

Hier drängt sich die Frage auf, unter welchen Bedingungen eine dem Wahnsinne nahe kommende Leidenschaftlichkeit als tragisch zu betrachten sei. Die Antwort ist: wenn in dieser Leidenschaftlichkeit etwas Berechtigtes und wenn sie nach innen und außen thätig wird; beide Momente müssen darin vorhanden seyn. Der rasende Ajax wüthet gegen das Volk und die Fürsten, aber seine Tapferkeit und Seelengröße hätte an sich betrachtet wohl den Preis verdient, den ihm Odysseus entzogen, und in den Aeußerungen seines Wahnsinns, seiner Rache, ist eine gewaltige Energie, wie es in dem erhabenen Sophokleischen Gemälde in so unnachahmlicher Steigerung und Entwickelung dargestellt wird. Und so könnten eine Menge Beispiele aus den alten und modernen Tragikern angeführt werden, ja eigentlich müssen sich in jedem ächten tragischen Helden diese Elemente nachweisen lassen. Nun ist aber bei unserm Darius der Irrthum, der sein Leben beherrscht, und aus dem er erst dicht vor seinem Tode herausspringt, eine fixe Idee, die sich wohl auch in der Natur findet, aber darum weder schön noch erhaben ist. Noch dazu hat der Dichter nichts gethan, dies an sich schon häßliche Bild zu verschönen. Zuerst erscheint Darius verzagt, dem Glück mißtrauend bei großer äußerer Macht, und verbirgt dies seinen Freunden gar nicht. Gegen seine Geliebte Statira, die Alexander freigelassen, ist er anfangs zärtlich, sanft, fällt aber sogleich in Eifersucht, die er bei despotischer Laune an einem Diener auszulassen geneigt ist. Statira

beſänftigt ihn wieder, und da ſie ihn beſſer kennt, als er ſich ſelbſt, was der Dichter ſchön und zart angedeutet, will ſie ihn bewegen, vom Kriege abzuſtehn, doch umſonſt, nur eine Geſandtſchaft an Alexander beſchließt er aus Dankbarkeit. Im dritten Akt eilt er kampfluſtig in die Schlacht; im fünften empfängt er auf der Flucht vor Alexander die Nachricht von dem Tode Statirens, und ſtatt aller Schmerzäußerungen tröſtet er ſich ſogleich damit, daß er — nun erſt recht König ſei, da er keine menſchliche Neigung mehr zu überwinden habe. Hat der Dichter dieſen Troſt dem Darius mit Bewußtſein in den Mund gelegt, ſo iſt dieſer König ein ausgemachter Narr, und ſeine Ruhloſigkeit in dieſer Lage, bei ſonſtiger Weichheit hat etwas Widriges. Es ſcheint als ob der Dichter hierbei an Macbeth gedacht, der auch die Nachricht von dem Tode ſeiner Gattin mit der Kälte der Verzweiflung und als ein Held, aber ohne ſich einen leeren Troſt vorſpiegeln zu wollen, aufnimmt. Bei Darius aber mußte die ſanfte Menſchlichkeit alles gut machen und uns mit ſeiner Schwäche, ſeinem Wahn verſöhnen. Iſt ſie in einem ſolchen Augenblick zu unterdrücken, und zwar durch etwas Aeußeres, durch Unglück und thörichte Vorſpiegelungen, nicht durch inwohnende Kraft, ſo iſt ſie auch nie dageweſen, und der Mann iſt geiſtig todt. — Von Statira endlich iſt ſchon Einiges erwähnt worden; daß ſie bei der falſchen Siegesnachricht in unmäßige Freude fällt, an die ſie heimlich nicht recht glaubt, und im leidenſchaftlichen Sehnen nach Gewißheit ſich plötzlich als eine Clairvoyante auf das Schlachtfeld verſetzt fühlt, wo ſie Darius fliehen ſieht, und bald darauf im Krampf ihr Leben aushaucht, iſt ſinnreich gedacht, aber weder ſchön wie das Verhältniß zwiſchen dem Käthchen von Heilbronn und ihrem Ritter, noch erhaben wie Werner von Attinghauſens Viſion *). Einige unterge-

*) Soll und kann auch Beides nicht ſein. Käthchens Zuſtand iſt ſchön, weil es Magnetismus der Liebe, ſeelenruhe, verklärte Sympathie befreundeter Seelen iſt; Attinghauſens Vision iſt erhaben, weil er durch den Sieg der Erhabenheit über Tyrannei weil er aus dem Munde eines erhabenen Mannes der erhaben

ordnete Personen, wie Alexanders Feldherrn, der persische Patriot Narbazanes *). Statirens Frauen u. s. w. sind mit Geschick gebraucht, um Lücken auszufüllen, die sich hier leicht einfinden mußten. Ich schließe diese Bemerkungen mit dem aufrichtigen Wunsche, daß der bescheidene und liebenswürdige Verfasser sich um die Schmähungen übelgesinnter Schwätzer nicht kümmern, aber auch den strengsten Tadel der Kritik, falls es nur die rechte ist, in sich aufnehmen möge, um zu höhern und vollendeteren Bildungen fortzuschreiten **).

---

sten Nation in dem erhabenen Momente der Auflösung kömmt. Statira's Zustand aber ist nicht Clairvoyance aus Erwachen der innern Seele, sondern ein Phantom des Bluts, nicht im Geiste oder im Gemüthe, sondern im Gehirne ist sie entstanden.

Sapphir.

*) Narbazanes ist meisterhaft gezeichnet, bestimmt ausgesprochen und stirbt wie er gelebt, d. h. konsequent. Hr. Lemm gab ihn auch mit Kraft, Deutlichkeit und ausgezeichneter Wahrheit. Sapphir.

**) Besonders die Kritik im Dresdner Merkur mit der ihr gebührenden Verachtung zu betrachten. Es ist bekannte Sache, daß der Merkur ohne alle Glaubhaftigkeit in seinen Urtheilen ist; eine Leidenschaftlichkeit und eine die Literatur herabwürdigende Partheilichkeit annullirt sein Urtheil. Wahrscheinlich hörte der Merkur, daß Herr Tiek das Stück lobte, und hält es für Pflicht, darauf zu schimpfen. O pfui, dreimal pfui unserer Journalistik, daß sie behaftet ist mit dem Aussatze verächtlicher Partheilichkeit! pfui, dreimal pfui unsern Kritikern, daß sie die Wahrheit verkaufen um dreißig Silberlinge der Selbstsucht und kleinlicher Rücksicht! Es ist Zeit, daß das Lesepublikum kennen lerne den schmutzigen Quell, aus dem ähnlicher Kritikschlamm herbeigeführt wird, damit es den Froschlaich des Sumpfes nicht für die grünen Pflanzen eines klaren Wasserspiegels halte.

Sapphir.

V.

Dresdener Mauthamt gegen die Contrebande der Berliner Schnellpost.

Zollregister Fol. 1. die Kritik von Alexander und v. Darius, von Uechtritz betreffend.

Auf daß ihr ferner gegen uns in den Streit zu ziehn
Verdet.

Der Schwager der Berliner Schnellpost hat sich ohne unser Verschulden selbst überfahren, als er unlängst einen Berliner Korrespondenten des Dresdener Merkur mit der Redaktion dieses Blattes verwechselte; die letztere konnte daher bis jetzt nichts weiter thun, als das wilde Fleisch des schwer verwundeten Postknechts mit glühendem Eisen auszubrennen, (vergl. Merkur No. 7. Jahrg. 1826) und wenn diese Operation gewaltthätiger war, als sie die gangbare journalistische *Medicina forensis* erlaubt, so werden welt- und menschen-kundige Leser doch auch zugeben müssen, daß der Schnitt jedesmal nach der Haut berechnet werden muß, auf die er zielt. Postknechte, die gegen den Dienst fehlen, werden überall hart bestraft; da sie gewissermaßen zur Kavallerie gehören, so haben sie es bloß der Humanität unserer Zeit zu danken, wenn man ihre groben Vergehungen nicht mit Steigriemen züchtigt. Der ungelenke Führer der Schnellpost, der durch den Schwindel oder vielmehr durch den Koller seines Kopfes gleich anfänglich unter die Hufe seiner eigenen Klepper gerieth, brauchte natürlich einige Wochen, um sich und seinen zerschmetterten Karren wieder herzustellen; beide sind während der Zwischenzeit nun wieder so gut als möglich ausgeflickt, dieß beweist der frische gegen den Merkur geführte Peitschenknall.

Ein angeblicher Herr August Beyfuß *), der im Beiwagen für Kritik und Antikritik (No. 10. der Schnellpost) als lahmer Wachtelpeter den Lohnkutscher spielt und das tragische *caput mortuum* des Herrn v. Uechtritz, Alexander und Darius, unter abwechselnden Gratulationen und Condolenzen zur Unterwelt spedirt hat, bittet den leidtragenden Dichter, sich ja nicht um die Schmähungen übelgesinnter Schwätzer zu kümmern und Herr Sapphir fügt als glossirendes Klageweib den Schmerzensrath hinzu:

„besonders die Kritik im Dresdener Merkur mit der ihr „gebührenden Verachtung zu betrachten. Es ist eine „bekannte Sache" — so fährt der Grabebitter wider „Willen, fort — „daß der Merkur ohne alle Glaub„haftigkeit in seinen Urtheilen ist; eine Leidenschaft„lichkeit (??) und eine die Literatur herabwürdigende Par„theilichkeit (???) annullirt sein Urtheil. Wahrscheinlich „hörte der Merkur, daß Herr Tieck das Stück lobte und „hält es nun für Pflicht darauf zu schimpfen. O pfui, „dreimal pfui unserer Journalistik, — (warum nicht „lieber neunmal Pfui! und sieben und zwanzigmal Wehe!

---

*) Da das Geschlecht der Beyfuße (Artemisia) nach Linnée gegen vier und zwanzig verschiedene, theils kraut- theils strauch-förmige Arten zählt, so entsteht billig die Frage: zu welcher von ihnen der obige pseudonyme zu rechnen ist? Wenn hier eine Hypothese gewagt werden darf, so glauben wir ihn für eine Spielart annehmen zu müssen, die zwischen dem gemeinen Beifuß (A. vulgaris) und dem persischen (A. contra) mitten inne steht.

Zu dem erstern scheint er zu gehören, weil — Ei nun, Gleich und Gleich gesellt sich gern, und wer kann etwas dagegen haben, wenn Herr Sapphir dem Naturtriebe folgend, sich mit Gänsekraut vollstopft? Dazu kommt, daß die Chinesen bekanntlich aus gemeinem Beyfuß die Chiragra heilende Mora bereiten, und wer kann denn wissen wo es dem cassirten Postillon sonst noch fehlt als im Kopfe! —

Vom persischen Beyfuß trägt aber unsere kritische Artemisia noch ein weit untrüglicheres Kennzeichen, nämlich die gewaltige Vorliebe für die Perser des Herrn v. Uechtritz; auch spricht dafür der offizinelle Gebrauch dieser Pflanze zur Gewinnung des Wurmsaamen (semen cinnae), den Herr Sapphir aller Vermuthung nach, in nichts weniger als homöopathischen Dosen verschlucken muß, da ihn das frühere Trinkgeld des Merkur noch immer so entsetzlich zu wurmen scheint.

„und ein und achtzig mal Mordio? —) daß sie behaftet
„ist mit dem Aussatze (pfui, Herr Sapphir!) verächt-
„licher Partheilichkeit! pfui, dreimal pfui unsern Kri-
„tikern — (Hilfe! Hilfe! Ist denn in Berlin kein
„Strunk Ipekakuanha zu haben? der neue Charon er-
„stickt noch am Pfui-Husten!) daß sie die Wahrheit
„verkaufen um dreißig Silberlinge der Selbstsucht (Ja
„wohl, Herr Sapphir) und kleinlicher Rücksicht (Ja
„wohl, ja wohl, Herr Sapphir!) Es ist Zeit, daß
„das Lesepublikum kennen lerne den schmutzigen Quell,
„aus dem ähnlicher Kritikschlamm herbeigeführt wird,
„damit es den Froschlaich des Sumpfes nicht für die grü-
„nen Pflanzen eines klaren Wasserspiegels halte."

Es ist ein schlimmes Zeichen, daß der Witz des Herrn Sapphir an Epilepsie leidet, und daß er sich den nöthigen schmerzstillenden Hofmannischen Geist nun aus Ausrufungszeichen zusammen brauen muß. Dies moralische Winseln paßt schlecht im Munde eines Postillons; der Merkur hat übrigens nichts dagegen, wenn der Bockpräsident, der nicht mehr blasen kann, in seiner Noth auch noch öffentlich zu beten anfängt; diese Andachtsübung unter freiem Himmel wird seine Passagiere auf jeden Fall besser erbauen als das Fluchen seiner Kameraden.

Wenn Herr von Uechtritz glaubt, seine Dichterweihe lege ihm die Pflicht auf, die Kritik des Merkur zu verachten, so bitten, so beschwören wir ihn im Namen Apollo's und aus dem reinsten Mitleid, in dieser Verachtung ja recht unerschütterlich zu seyn; wir wären sogar nicht abgeneigt, dieselbe nach Kräften zu assekuriren, könnte das Maas derselben dadurch steigen. Alexander pflegte die Gedichte des Homer in dem kostbaren Kästchen zu bewahren, das er von Darius als eines der seltensten Kleinodien erbeutet hatte; sollte sich dasselbe zufällig auf der Berliner Schnellpost finden, die dem zweimal umgebrachten Darius zum Sarge dient, so wird der Herr Verfasser wohlthun, die Sapphirne Rezension seiner Tragödie in dieses königliche Schatzkästlein zu legen, und dasselbe zeitlebens gegen etwanige weitere

Anfälle der Kritik als Talisman auf der Brust zu tragen. Ist er aber so bescheiden und liebenswürdig, als ihn Herr Beyfuß beschreibt, dem er — woran jedoch noch zu zweifeln — sein ganzes schönes Herz aufgethan haben soll, so hat er Gelegenheit, indem er dem Merkur den leichten Scherz edelmüthig verzeiht, mit der Großmuth Alexander's zu wetteifern.

Die possirlichste Passage, welche das Nothhorn des Herrn Sapphir ausstößt — das Stoßen bleibt nun einmal ein Lieblingsmanöuvre unsers Bockpfeifers — ist die Einmischung Tiecks, der wahrlich nicht von seinem glänzenden Phaëton herabsteigen wird, um die Gesellschaft der Berliner Schnellpost zu verstärken. Unser Schwager sieht ein, daß sein ausgemergeltes Hufvieh nicht im Stande ist, ihn aus dem Morast zu ziehen; er möchte deshalb gern Tiecks Pegasus vorspannen; aber das Flügelroß läßt sich nur zäumen und zügeln von der sichern Hand seines Meisters, und der zudringliche, kecke Postphilister, der es mit seinen Faulthieren zusammen schirren will, erhält zum Lohne nichts als den Stich der Bremse. Niemand soll dem Merkur vorschreiben, wie hoch er Tieck zu halten hat; er braucht die Achtung, welche er einem so ausgezeichneten Geiste schuldig ist, nicht erst aus dem Schellengeläute einer lockern Journalistik zu lernen, er hält sich zu dem Ende lediglich an ihn selbst, das heißt, an seine Werke. Von der einen Seite sagte man dem Merkur nach, (vergl. die Originalien vom Jahr 1825) er habe von Tiecks hervorleuchtenden Verdiensten zu stark im Komplimententon gesprochen; von der andern Seite legte man es ihm umgekehrt als Anmaßung aus, daß er sich habe beikommen lassen, den kritischen Meinungen des Dichters auch nur von fern zu widersprechen; den letzten Vorwurf wollte besonders ein Noch-Jemand geltend machen, der bereits seine Abfertigung in dem ersten Hefte der dramat. Brandraketen erhalten. Diese so scharf entgegengesetzten Urtheile dürften vielleicht am besten beweisen, daß der Merkur seine Gränzen nicht überschritten hat, indem er gegen einen Literator, wie Tieck, Anstand mit Freimüthigkeit zu vereinigen suchte. So demüthig

und so neugierig ist er aber keineswegs, daß er vorläufige Kundschaft von Tiecks Gutachten einholen sollte, um danach seine Ueberzeugung aufzustutzen; kriechende Nachbeterei ist die schlechteste Art, literarisches Verdienst anzuerkennen; freie Geister mögen einen solchen Sklavendienst eben so wenig verrichten als annehmen. Und wenn Herr Sapphir nicht durch und durch ein Phantom wäre, wie mochte er dem Irrwahn Raum geben, als habe Tieck, Alexander und Darius aus allen Prädicamenten loben können? Einige subalterne Sprecher, die nie aus der Livree herauskommen — es waren auch mehrere Schauspieler darunter — verkündigten zwar kurz vor der Aufführung mit ihrem gewöhnlichen pomphaften Nichts die Trefflichkeit des neuen Trauerspiels; aber Tieck hat diese Herolde gewiß nicht begeistert, er würde sich dieser stammelnden Jünger schämen. Er kann Alexander und Darius nicht gelobt haben, er darf nicht, es ist ihm rein unmöglich, schlechthin verboten, der Bannstrahl der Kritik müßte ihn treffen; denn wer Herrn von Uechtritz als Tragiker loben will, der verliert in den Augen der gebildeten Welt unfehlbar jedes Recht Schiller zu tadeln. Alle vorzügliche Geister haben eine exoterische und esoterische Seite, jene kehren sie dem großen Haufen, diese dem Kreise ihrer einzelnen Vertrauten zu. Gesetzt, Tieck nähme zuweilen diese Doppelgestalt an, er hielte es für nothwendig, das unerfreuliche Geschäft der Theaterleitung durch humoristische Würze sich selbst einigermaßen schmackhaft zu machen, könnte man diese unschuldige Licenz seinem schwunghaften Phantasus verübeln? Wir wollen indessen mit den Schwachen lieber glauben, daß er das ironische Accomodationssystem verschmäht und seinen Gästen stets den reinsten Wein einschenkt; was kann er höchstens zum Lobe des Herrn von Uechtritz gesagt haben? — denn zwischen dem letztern und seiner Tragödie ist noch ein Unterschied. Sicherlich nicht viel mehr als etwa Folgendes: „Das Werk des jungen Dichters verräth Züge eines poetischen Talents, das zwar noch kein dramatisches und insonderheit kein tragisches ist, aber bei fortgesetztem Studium mit der Zeit dazu reifen kann; bei dem drückenden Mangel an tüchtigen Erzeugnissen der neuern Zeit ist eine strenge Auswahl un-

möglich; die Behandlung des Stoffes verspricht der Aufführung keine ungünstige Aufnahme, einige Male wird sich das Stück auf der Bühne halten, und wie es auch übrigens beschaffen seyn mag, so behauptet es doch als eine deutsche originale Arbeit einen ganz andern Rang als die Sudeleien der Uebersetzer, denen eine heutige Direktion selbst wider Willen die Thüre öffnen muß; also frisch heran mit Alexander und Darius, das Publikum wird zweien Königen, die so gallamäßig auftreten, schwerlich die schuldige Ehrfurcht versagen." — Wo die vernünftige Meinung so klar und entschieden in die Augen springt, als im gegenwärtigen Falle, da greift man nicht vor, wenn man sie zu errathen sucht. Dieses Lob besteht sehr wohl mit dem Tadel des Merkur; der letztere sieht nicht ein, warum er gegen den Alexander und Darius des Herrn von Uechtritz durch die Blume reden soll, da er gegen die Houwaldschen „Feinde" und Raupachs „Isidor und Olga" frei herausgegangen ist; höfliche Schonung wäre eine grobe Inkonsequenz gewesen und diese schlägt allemal auch in Partheilichkeit und Ungerechtigkeit aus. Selbst das Einheimische Blatt der Abendzeitung stimmt im Wesentlichen mit dem Merkur überein; wie es daselbst heißt, so hat ein reisender Ausländer jene kritischen Bemerkungen aus seinem Vademecum mitgetheilt; die zahme Abendzeitung konnte keinen Sachsen finden, der sich daran wagen wollte, dem Herrn von Uechtritz die Wahrheit zu sagen; für ein Einheimisches Blatt ist dieses fremde Einschiebsel eben keine Rechtfertigung seines Titels, der Name des Emigranten-blattes würde besser dafür passen.

Die kapitolinische Gans des Berliner Schnellkarrens, dieser lebendige Kirmeßbraten für jeden urtheilsfähigen Leser, schnattert in ihrem kritischen Schweiße von „Leidenschaft und Partheilichkeit," mit welcher der Merkur gegen Alexander und Darius verfahren seyn soll; wie sehr die Vortreffliche jedoch hierbei der Wahrheit und ihrem eigenen kostbaren Beyfuß auf die Zehen tritt, geht sogar theilweise

aus dem eigenen kritischen Pack und Brack der Schnellpost hervor. Es heißt daselbst:

„Zuvörderst ist Alexander kein tragischer Charakter, das „heißt, kein Charakter für die Tragödie, wenn auch „sein Leben selbst, wie im Grunde das Leben eines je„den bedeutenden Menschen als solcher eine Tragödie in „einem andern höheren Sinne ist."

Wenn die Dichtung des Herrn von Uechtritz irgendwo einen tragischen Anklang hat, so ist dieser lediglich in Darius zu suchen, auf den sich der Merkur deshalb auch allein beschränkt hat, als er nach tragischer Bedeutung fragte und den Mangel derselben das Grundgebrechen, die Null der ganzen Komposition nannte. Wird Herr Beyfuß oder Herr Sapphir, — denn daß beide auf Einem Bocke bequem Platz finden, mit einem Worte, daß den alliirten Füßen nichts als der gemeinschaftliche Kopf fehlt, haben verständige Leser längst bemerkt — werden also die, allem Vermuthen nach zusammengewachsenen Merkurgegenfüßler der Welt nicht auch noch beweisen, daß der Marschall Vorwärts kein Held für die Tragödie ist? Wir ermuntern das hinkende Ueberbein der Schnellpost, falls es wirklich nicht an dem Sapphirnen Rumpfe fest gewachsen seyn sollte, zu dieser Beweisführung, wenn es ein Pasquill auf seine kritische Unvernunft machen will; es könnte auf diese Art als rezensirender Mazurier die lustigste Karikatur für das Königsstädter Theater abgeben. Noch ärger wüthet das Delirium des Kopfes, den unser Beyfuß unter'm Arme trägt, und steigt bis zur faulen Gährung in der abgeschmackten Behauptung, „das Leben jedes bedeutenden Menschen als eines solchen sey eine Tragödie in einem andern und höheren Sinne." Etwa darum, weil auch der bedeutendste Mensch in seinem Leben irgend einmal einen Bock schießt, da Tragödie ursprünglich Bocksgesang bezeichnet? Unter dieser Voraussetzung ist offenbar der Schwager auf dem Bocke der Berliner Schnellpost der größte Tragöde, den Deutschland für alle Zeiten aufzuweisen hat; seine Purzelbäume werden zuletzt noch alle Chausseen verderben. — Oder soll das Leben jedes bedeutenden Menschen darum in einem andern

und höheren Sinne eine Tragödie heißen, weil diese Erde nach dem Credo ästhetischer Betschwestern überhaupt ein Jammerthal ist? — Nun, wo die Schnellpost mit ihrem kritischen Beiwagen einkehrt, muß jene es freilich werden; das tragische Flugwerk des Herrn Sapphir verdient zu dem Ende eine eigene Marterkammer; denn es läßt sich in derselben aus dem Marke bedeutender Menschen, wenn sie zumal ihre Größe an die des Herrn Sapphir adressiren, leicht mehr tragischer Stoff pressen als aus Runkelrübenzucker.

„Alle Tugenden — so sagt der Irrwisch, welcher der „Schnellpost als Fackel dient — „flossen bei Alexan„der aus einer Quelle, aus dem Glauben, daß er „zum Welteroberer geboren sey."

Weit eher läßt sich das Gegentheil behaupten, daß nämlich erst das lebendige urkräftige Bewußtseyn aller geistigen und sittlichen Vorzüge Alexander zum Welteroberer stempelte; wenn ja eine Trennung zwischen Triebfedern angenommen werden soll, die übrigens in jedem großen Gemüth unmittelbar zusammengehören und gleichzeitig wirken. Nur ein aufgedunsener Pilz bringt durch den bloßen Glauben an sein Glück einen Schatten hervor, der wie Körper aussieht. Herr August Beyfuß hat seine eigene Silhouette ausgeschnitten, als er Alexander malen wollte.

„Als derselbe ruhen mußte" heißt es weiter — „starb er."

Der Galopin der Berliner Schnellpost, der *par excellence* in dem Beiwagen liegt, welcher die Maroden nachschleppt, wollte eine Antithese dreschseln, und verfiel darüber in Galimathias. Alexander ruhte, mußte ruhen als er den Tod in den Gliedern fühlte; die Ruhe war nicht die Ursache, sondern die Folge des nahen Todes. Die Beyfüßige Schlußweise läßt sich allenfalls zum Scherz auf den Schwager der Berliner Schnellpost anwenden, wenn man sagt: als er in dem Graben der Kritik stecken blieb, da starb er, der Tod war seine letzte und schönste Krisis; eine Selbstrezension im Style der strengsten Gerechtigkeit. Und was ist unter der erhaben-freund-

lichen Selbstopferung Alexanders zu verstehen? Es ist nicht schwer „erhaben-freundlich" zu opfern, wenn man sich selbst als Idol auf den Altar der Vergötterung stellt. Um die erhaben-freundliche Selbstopferung Alexanders zu begreifen, muß man die erhaben-freundliche Verstandesentäusserung des Herrn Beyfuß als Kommentar brauchen.

Von der Größe Alexanders wird ferner mit dem lustigsten Pathos versichert:

„sie erhalte sich in dem mannigfachsten Wechsel der „Begebenheiten auf dieselbige Weise und erzeuge „sich nur in immer höhern überraschenden Wendungen „wieder, bis sie an ihrem eigenen Ueberfluß sterbe."

Wie sich irgend eine Größe auf dieselbige Weise erhalten und sich zugleich auch in immer höhern Wendungen wieder zeugen könne; das wird Niemand begreifen als der unbegreifliche Postillon der Schnellpost, der den Dunst des Aberwitzes immer auf dieselbige Weise erhält und doch auch in immer stärkern Wirbeln wieder erzeugt. Wozu das Erhalten, wenn das Erzeugen daneben seinen eigenen Schritt hält? Wozu das Erzeugen, wenn das Erhalten von der rechten Ader ist? — Die Größe Alexanders soll endlich „mehr für das Epos als für die Tragödie passen." Sie paßt auch für das Epos nicht, so wenig als die Thaten des unsterblichen Friedrichs sich dazu eignen, wie die *Borussias* von Jenisch sattsam beweisen kann. Herr Beyfuß wird und muß diese Aeußerung des Merkur für baaren Unsinn erklären; er frage deswegen in Berlin weiter nach, vielleicht erregt seine Unwissenheit daselbst Mitleid und wendet er sich daselbst mit seiner geistigen Nothdurft an einen wohlthätigen Gelehrtenverein, so erklärt ihm derselbe, sobald die Bitte ohne Bettlerarroganz vorgebracht wird, gewiß mit unwiderleglichen Gründen, daß und warum Alexander keinen Stoff für das Epos abgiebt.

„Das Vieh hat auch Verstand" — heißt es in Schillers Tell; dieß beweisen selbst die Rosinanten des kritischen Beiwagens, denn ob sie gleich eben so wenig Hafer bekommen, als das Leibroß, welches den Ritter

Don Quixotte trug, so sollen sie doch nach authentischen Nachrichten vor Zorn gewiehert haben und aus Schreck durchgegangen seyn, als sie das Schnalzen ihres Patrons hörten: „Daß Alexander kein Held für die Tragödie sey, hat Herr von Uechtritz gewiß selbst gefühlt, daher er auch das Interesse zwischen ihm und Darius vertheilt hat.“ Wenn dem so ist, warum quält sich denn späterhin die linke Hand des Herrn Sapphir, die am Ende auch seine rechte ist, den untragischen Alexander mit kritischen Seifenblasen zum tragischen Bocksbeutel anzuschwellen? Will er den Dichter verbessern, indem er ihn verballhornt? Wollte der letztere Alexander bloß als Ballast für das mürbe Fahrzeug des Darius brauchen, so hat er ja gleich von vorn herein auf den Schiffbruch losgesteuert, und es bedurfte dann keines Sturmes, um die lecke Tragödie mit Mann und Maus zu versenken; der Wind der Berliner Schnellpost hilft bloß dazu, sie noch fester auf den Grund zu treiben. Ein Rettungsboot würde unter diesen Umständen dem Schiffskapitän viel nützlicher seyn als der Beiwagen, der ihn aus dem Abgrunde des Meeres ziehen soll. Ueber die Titel dramatischer Werke zu streiten lohnt nicht der Mühe; der passendste dürfte statt Alexander und Darius der folgende seyn: Zwei Hälften und doch kein Ganzes. Der Verf. wollte die tragische Blöße des Darius durch die Purpurlappen Alexanders decken; da sitzt der eigentliche faule Fleck: sein Werk ist eben deswegen nichts weiter geworden als eine Stickerei, zu welcher Darius den schwarzen Zindeltaffent und Alexander die silbernen Flitter hergiebt.

Sehen wir denn, wie dem untragischen Alexander durch das Darmbad der kranken Kritik die schwache Dosis tragischer Lebensluft eingepumpt werden soll; die Nothhilfe ist äusserst sinnreich, sie besteht in einer Ladung Stickgas.

„Der Verfasser hat“ — so sagt Herr Beyfuß — „in „richtiger Erwägung, daß Alexander uns eigentlich nur „glücklich vorgeführt wird, Andeutungen, jedoch nur „sehr leise gegeben, daß der Brand von Persepolis als „eine Umwendung zur Schuld zu betrachten sey „und dem sterbenden Darius legt er eine Art von Pro„phezeihung in den Mund, daß auch Alexanders Glücks-

„stern einst untergehen müsse. Nun ist aber eine Schuld „die durch Trunkenheit erzeugt wird, etwas sehr will„kührlich und abstrakt Angenommenes; eine Schuld, „die nicht thätig fortwirkt, ist keine tragi„sche, ist überhaupt keine Schuld."

Der taumelnde Rezensent hat bei dieser lockenden Gelegenheit offenbar zu viel aus dem Becher Alexanders gekostet; Postknechte trinken nun einmal gern, und der Berliner Doppelkümmel ist natürlich nicht so verführerisch, als der Wein, womit Alexander dem Dionysos opferte. Alexander hat sich zum tragischen Helden gezecht; ein Rausch ist die Umwendung zur Schuld, die geheime Grundwurzel der Katastrophe? Das giebt eine neue Art von dichterischen Kunstwerken, die Weintragödien; die Hefen derselben mag Herr Beyfuß zum Lohne der genialen Erfindung auf seine eigene Gesundheit verzehren, wenn er es nicht vorzieht, um recht antik zu werden, sich damit das Gesicht zu bestreichen; denn der kritische Beiwagen ist am Ende eben so eine Umwendung zum Karren des Thespis, wie das Trinken Alexanders eine Umwendung zur Schuld; damit das Umkehren recht stark in die Augen springe, sind eben die blinden Gaule hinten angespannt. Nicht besser steht es mit der tragischen Prophezeihung des Darius; sie ist nicht nur lose und willkührlich eingeschoben, sondern sie wird auch durch den Erfolg Lügen gestraft; denn daß ein Alexander auf dem Gipfel des Glücks und in der Blüthe des Lebens stirbt, kann unmöglich als Ahnung der Nemesis gelten. Eine Schuld, die durch Trunkenheit erzeigt werde, soll ferner „etwas Abstraktes" seyn. Bisher hielt man den Wein für eine materielle Substanz, in der neuesten Zeit klagen die Liebhaber desselben sogar häufig darüber, daß er aus zu vielen concreten Bestandtheilen gemischt ist; nun erfahren sie durch die kritische Destillation des Herrn Beyfuß, daß er unter die Abstracta gehört; hätte er doch lieber eine Skala, einen tragischen Weinmesser aufgestellt, wieviel jemand trinken darf, bis er ein tragischer Held wird. Diese abstrakte Natur des Weins ist vermuthlich auch der Grund, warum die tragische Schuld, die er Alexandern angehängt hat, nicht

thätig fortwirkt; denn durch abstrakte Gedanken versetzt sich Niemand einen Hieb auf die Länge, wenn er es nicht wie Herr Beyfuß anfängt. Zuletzt wird die angebliche Weinschuld Alexanders, durch die er der Tragödie verfallen seyn soll, obendrein wieder zu Wasser gemacht durch die Behauptung, „sie wirke nicht thätig fort.“ Natürlich, wenn der tragische Held ausgeschlafen hat, so geht auch die Weintragödie zu Grabe, sie stirbt am ersten lucidum intervallum; nur ein neues Recidiv kann ihr durstiges Daseyn fristen. Uebrigens wirkt jede Schuld nothwendig und ewig fort in ihren Folgen, die Brandtrümmer von Persepolis könnten es beweisen, wenn Alexander wirklich aus bloßer Trunkenheit gehandelt hätte. Er schleuderte die Fackel aber wohl mehr im Ausbruche königlich-griechischer Begeisterung als im Taumel des Weins; bei Plutarch kommt über die Trinklust Alexanders eine beiläufige Aeußerung vor, die dieser Vermuthung nicht wenig Wahrscheinlichkeit giebt. Herr Sapphir will seinen Referenten durch die Anmerkung zurecht weisen:

„Alexanders Trunkenheit und die Fackel sind beides nur „Hebel, also wird nicht die Schuld durch Trunken„heit erzeugt, sondern die Exekution derselben in „Trunkenheit und das schadet dem eigentlichen Eindrucke „gar nicht.“

Wenn aber die tragische Schuld nicht in der Trunkenheit liegt und sie kann nicht darin liegen, wo ist sie denn überhaupt zu suchen? Lediglich im — Gehirn des Herrn Sapphir. Die ganze Frage kommt darauf zurück, ob das Niederbrennen des Reichspallastes in Persepolis aus dem Gesichtspunkte des Krieges und der Politik vertheidigt werden kann; es wäre indessen lächerlich, darüber mit rezensirenden Kiedenwischen zu streiten; obendrein wird Alexander deswegen im weitern Verlaufe der Dichtung hinlänglich gerechtfertigt; denn der Untergang der persischen Hofburg, die eine Art von Palladium vorstellt, versetzt der persischen Monarchie nach dem Glauben des Königs und des Volkes den Todesstoß, und auf diesen

mußte es der Sieger nach seinen weitumfassen Entwürfen nothwendig anlegen.

Was über Darius gesagt war, ist wo möglich noch abgeschmackter.

„In Darius hat der Dichter einen König schildern wol-
„len, der eigentlich wegen seines sanften zärtlichen Cha-
„rakters mehr zum Privatleben taugte, in dem sich aber
„der Wahn festgesetzt hat, er sey zum König geboren
„und mußte sich so königlich als möglich zeigen."

Das ist eine völlig revolutionäre Ansicht, welche die Freunde der Legitimität mit Feuer und Schwerdt und mit dem stärksten Bannfluch verfolgen müßten, empörte sie sich weniger laut gegen Geschichte und Vernunft. Wie? ein Wahn soll es seyn, wenn Darius glaubt, er sey zum Könige geboren? Ein persischer Monarch konnte gar keinen andern Gedanken haben als eben diesen; er mußte ihn mit der Luft einsaugen, die ihn umgab. Der schneidende Gegensatz zwischen dem griechischen Republikanismus und der persischen absoluten Herrschergewalt wird in Herodot mit der schärfsten Bestimmtheit ausgesprochen, wenn es heißt, das höchste Lebensgefühl bestehe für den Perser gerade eben so in seiner durchgängigen Abhängigkeit vom Könige, wie für den Griechen im Genuß seiner gesetzmäßigen Freiheit. Und Darius hätte einem Wahne gehuldigt, wenn er an das Recht der königlichen Geburt glaubte, das in der umgeformten Denk- und Empfindungsweise des Volkes das unverbrüchlichste Unterpfand hatte? Darius ist mit seinem angeblichen Königswahn ein erbärmlicher Popanz, ohne diesen würde der Popanz auch noch zum Hanswurst; und der Hanswurst soll doch wohl nicht die Idee der Tragödie personificiren? Ein einziger Vortheil läßt sich dabei für ihn absehen, er könnte in dieser possenhaften Gestalt noch etwas bequemer mit Statira seiner Puppe spielen, was er aber ohnehin schon bis zum Uebermaße thut. Statira soll unter andern darum sinnreich gedacht seyn, weil sie sich plötzlich als Clairvoyante auf das Schlachtfeld versetzt fühlt und darauf im Krampfe ihr Leben aushaucht. Zur Vollendung des Sinnreichen fehlt nur noch, daß sie an der galopiren-

den Schwindsucht ihren Geist aufgiebt. Sie konnte gerade eben so gut an den Pocken als am Krampfe sterben; wenigstens sind die Pocken um mehrere Jahrhunderte älter als die Modekrämpfe, welche gegenwärtig unsern überzarten Damen so hart zusetzen, wiewohl man selten Beispiele hat, daß sie von Dauer sind, wenn der Geliebte oder der Ehemann ein Arzt ist, der mit der sthenischen Kurmethode umzugehen weiß. Statirens Krampf hat übrigens physiologische Wahrheit, denn ihr zerrüttetes Nervensystem erklärt ihre Clairvoyance; es ist von dieser Seite viel Halt in den Fasern ihres aufgeweichten Charakters. Herr Sapphir, der sich auf die Frauenkrankheiten zu verstehen scheint, weiß noch einen andern Sitz des Uebels; er beschreibt die Clairvoyance Statirens in seinem beigefügten medicinischen Gutachten als ein „Phantom des Bluts, das sich aufs Gehirn geworfen hat." Die unglückliche Königin, die sterben mußte, weil ihr Herr Sapphir nicht die Ader schlagen konnte! Die Vollblütigkeit scheint auch bei ihm das Gehirn anzugreifen, daher seine Visionen; der Schnepper des Merkur hemmt vielleicht den gewaltigen Andrang des Blutes gegen den Kopf und hilft Aderlassen nicht, so hilft Schröpfen vielleicht; es wäre unendlich Schade um ihn, wenn er wie Alexander auf der Berliner Schnellpost an seinem innern Ueberflusse sterben sollte.

„Attingshausens Vision" — sagt er vergleichungsweise in seinem kritischen acte additionel — „ist „erhaben, weil sie durch den Sieg der Erhabenheit „über Tyrannei, weil sie aus dem Munde eines erhabenen Mannes der erhabensten Nation in „dem erhabenen Momente der Auflösung kommt."

In dieser Phrase sind nicht weniger als vier Erhabenheiten; alle vier zusammen bilden einen Auswuchs oder Buckel, welcher dem erhabenen Style des Herrn Sapphir sehr wohl ansteht. Hören die Schweizer, daß er sie bei den Ohren zur erhabensten Nation emporgezogen hat, so beschenken sie ihn sicherlich mit dem Ehrenbürgerrecht und liefern auch wohl noch einige Rationen Heu gratis, d. h. seinen Mäulern, der Besitzer

steht hier per synecdochen für das Besitzthum, wie bei Virgil: **Proximus ardet Ucalegon.** Wollten wir so grob seyn als das Wiedervergeltungsrecht erlaubt; so wäre der Ausdruck: **foenum in cornu** eine treffende Parallelstelle, da sie nicht nur auf das Posthorn paßt, welches hörbar an Verstopfungen leidet, sondern auch auf das Horn, mit welchem Herr Sapphir nach dem Merkur stößt. In einem einzigen Punkte, im Lobe des Nabarzanes, hat er indessen auch einmal zufällig die Wahrheit getroffen; die Zeichnung jenes Charakters hat in der That Wahrheit und Leben, wie aber eine Schwalbe den Frühling nicht macht, so kann noch weniger eine einzelne untergeordnete Figur, ist sie auch gelungen, einer Dichtung charakteristische Schönheit geben, wo die übrigen Personen so stark ins Blaue schießen und zwar diejenigen gerade am meisten, die an der Spitze des Stückes stehen. Noch hätten wir Herrn Sapphir, der mit seinen quadrupeden Beifüßen zugleich am fünften Schöpfungstage ins Leben getreten zu seyn scheint, mancherlei zur Lehre, zur Strafe, zur Warnung und Züchtigung in der Gerechtigkeit mitzutheilen. Aber wir lassen's für diesmal und denken: *Περὶ οὗ πολὺς ἡμῖν ὁ λόγος καὶ δυσερμήνευτος λέγειν, ἐπεὶ νωθροὶ γεγόνατε ταῖς ἀκοαῖς!* — Bei der eklatanten Ignoranz unsers Gegners rathen wir ihm übrigens den Sinn dieser Stelle im fünften Kapitel des Briefes Pauli an die Ebräer Vers 11. aufzuschlagen.

B.

Kurze Bemerkungen über einige ältere und neuere deutsche Schau- und Lustspiele.

I.

Einige Worte über die Nothwendigkeit des 5. Akts in Wilhelm Tell.

Es ist hier nicht der Ort, dem Wilhelm Tell des großen Dichters eine ästhetische Lobrede zu halten. Ersprießlicher scheint es, den fünften Akt des Drama gegen diejenigen in Schutz zu nehmen, die ihn unbedingt als überflüßig und störend verwerfen und das Ganze mit dem vierten Akt geschlossen sehen wollen. Wenn wir uns recht errinnern, so äußert August Wilhelm Schlegel in seinen dramatischen Vorlesungen dieselbe Meinung. Denkende Leser werden sich die hier folgenden Momente leicht weiter ausführen, sobald ihnen die Sache überhaupt überhaupt am Herzen liegt.

Erstens. Wenn man die ganze zweifelhafte Natur und Bestimmung des Schauspiels überhaupt erwägt, das selbst unter Meisterhänden nur mit Mühe seine Zwittergattung verbirgt; so ist gar nicht abzusehen, wie Schiller mit dem vierten Akte, etwa mit der Zerstörung von Zwinguri hätte schließen können. Die außerordentliche Spannung, in welche das Gemüth bis dahin versetzt worden ist, erforderte nothwendig eine angemessene Beruhigung, einen wohlthuenden Ueberblick des Ganzen, durch den es sich befriedigend abrundete. Wer sich mit den vier Akten begnügen kann, wie sie da sind, der wiederholt nur unabsichtlich Müllners: procumbit humi bos. Wer aber ändern und zusetzen will, wohlan, der bewähre seinen Tadel durch die That.

Zweitens. Die Befreiung der Schweiz war durch Tell und seine Genossen nichts weniger als vollendet, wie die Schlacht bei Morgarten besser als jedes Räson-

nement bezeugt. Wie konnte und wie durfte Schiller, der mit so tiefer Andacht im Buche der Weltgeschichte gelesen hatte, aus Rücksicht für schlagfertige Theaterliebhaber mit einer leichtsinnigen Anticipation sein Werk enden? Er hielt es für rühmlicher, dem Genius der Zeit nicht vorzugreifen und glaubte, daß er genug gethan habe, wenn die großartige Pause, zu welcher die dramatische Entwickelung hingeführt war, jedes bessere Herz mit einer idealen Hoffnung und Zuversicht durchdränge. Die Freiheit zählt andere und höhere Akte als die Leute meinen, die sie nach der Bequemlichkeit eines Theaterabends berechnen.

Drittens. Es war unverkennbar Absicht des Dichters, das siegreiche Unternehmen der Schweizer in seiner sittlichen Nothwendigkeit darzustellen, gleichsam die Legitimität desselben vor dem Richterstuhle der Vernunft und des Gewissens aufs nachdrücklichste zu vertheidigen. Dazu dient eben der gewaltige Contrast zwischen Tell und Johannes Parricida. Zugleich ist die Erscheinung des letztern ein furchtbares Zeichen der Nemesis, und indem der gewaltthätige Sinn des Kaisers Albrecht dadurch in ein neues Licht tritt, fühlen wir uns um so mehr geneigt, das Aufstehen des unterdrückten Schweizervolkes zu rechtfertigen. Nebenbei rückt der Schauplatz der sonst isolirten Begebenheiten auf die Bühne der Welt hinaus und erhält auch in sofern einen höhern Charakter und tiefern Sinn.

Viertens. Die Kunde vom Tode des Kaisers bereitet sehr zweckmäßig den neuen Lebensabschnitt vor, dem die Schweizer entgegen gehen. Sie ergeben sich bei der Todesnachricht ihres Unterdrückers auch sogleich den erhebendsten Aussichten, und diese männliche Fassung, dieser einmüthige Entschluß, im Vertrauen auf die erprobte Kraft und das Glück der Umstände der Zukunft entgegen zu leben, ist das wahre dramatische Ende; nicht die Vertreibung ihrer Peiniger und die Zerstörung ihrer Vesten. Das Schweifen der sogenannten Theaterscheere vernichtet durch Hinwegnahme des fünften Aktes jene ruhige und tiefe Intensität, in der sich die Söhne der frischerrungenen Freiheit neben ihre ewigen Berge stellen.

Künftens. Man mag das Verhältniß zwischen Rudenz und Bertha eine Episode nennen, wenn man nur zugiebt, daß eben sie das Bild des Volkes nach den interessantesten Seiten hin vollendet, indem sie nämlich den Adel und das Landvolk auf die würdigste Weise verbindet und so die ganze Schweiz mit den Flammen der edelsten Liebe durchdringt. Diese hohe, nationale Einheit, die gemeinen Seelen freilich ein Traum ist und ewig bleiben wird, dünkte unserm unsterblichen Dichter groß genug, sie als einen Triumphbogen für alle Zeiten am Schlusse seines Werkes aufzustellen. Die Ehe zwischen Bertha und Rudenz bezeichnet in diesem Sinne den Bund aller Gemüther, die für das Gemeinsame zusammenstehen, sie ist der Nachhall der Stimmen im Rütli, so wie das Unterpfand der schönsten Gewißheit. Es soll uns freuen, wenn Jemand diese leicht hingeworfenen Gedanken, gelegentlich bestreiten will; es wird dann Zeit seyn, sie mit dem gebührenden Nachdrucke durchzuführen.

II.

Prinz Friedrich von Homburg. Schauspiel in 5 Akten von Heinrich von Kleist.

Diese schöne dichterische Produktion ist bekanntlich zwischen dem Publikum und den Kritikern der verschiedensten Farben zu einem Apfel der Eris geworden. Noch dauert der Kampf fort, ohne daß er einer bestimmten Entscheidung sonderlich näher gerückt wäre. Der Prinz von Homburg hat geistreiche Vertheidiger gefunden, unter denen Ludwig Tieck an der Spitze steht, eines von jenen seltenen Talenten, welche Poesie und Kunstphilosophie im Bunde der Anmuth umfassen und dadurch einen eben so wohlthätigen als entschiedenen Nachdruck auf die öffentliche Meinung ausüben. Mit seinem Urtheil stimmt auch die Ansicht des trefflichen Solger zusammen, durch dessen frühen Tod Wissenschaft, Kunst, Humanität und die Liebe der Besten gleich viel verloren haben. Solchen Vorgängern konnte der Beifall natürlich nicht fehlen; auf der andern

Seite reizte er aber auch wieder die altgläubigen Aesthetiker zu lautem Widerspruche, deren Popularität besonders bei der prosaischen Menge leicht und sicher durchgriff. Eine ausführliche Zergliederung haben zu ihrer Zeit die verdienstlichen Hamburger dramaturgischen Blätter geliefert; sie tadeln übrigens Verschiedenes, was offenbar poetisch schön ist und vertiefen sich mehr in den historischen Stoff als in den dramatischen Ideengang. Ein Wiederhall Tiecks tönt in Hermes und in der Correspondenz des Morgenblatts vom Jahr 1823 in den Nummern 25. bis 27. Das Tübingsche Literaturblatt (1822. Nr. 24.) verbreitet sich über denselben Gegenstand, und zwar verneinend in der Hauptsache, wobei Müllner nach dem Vorrecht der damals von ihm besorgten Redaktion eine tragische Modification als Correktiv vorschlägt. Der wesentliche Vorzug seiner dramaturgischen Critik liegt in der Combinationsgabe des poetischen Scharfsinnes, dem er eine gewisse geometrische Consequenz zu geben weiß; erhält wie Lessing den Aristoteles für einen poetischen Euklides und bildet insofern einen mächtigen Damm gegen die mythische oder gar mystische Aesthetik, zu welcher viele jüngere Zeitgenossen, geblendet durch schlechtverstandene, glänzende Beispiele sich fort und fort hinreissen lassen.

Das Beste über das in Rede stehende Schauspiel hat bereits Tieck vorweggenommen. Sein treffendes Urtheil bezeichnet Kleist als einen *großartigen Manieristen*; in diesen zwei Worten ist alles erschöpft. Der Prinz von Homburg liefert dazu den stärksten Beleg, gleichsam den poetischen Codex. Nach und mit dramaturgischer Strenge läßt sich seine schmähliche Todesfurcht, die Angel der ganzen Composition, auf keine Weise zum Behufe der darstellenden Kunst *rechtfertigen*. Das Reinmenschliche der streitigen Situation entscheidet nichts, es läuft zuletzt auf den alten Spruch hinaus: **naturalia non sunt turpia**, und wohin würde das Theater bei Anwendung dieser Maxime gerathen? Zuletzt könnten wir auch noch die cynische Hochzeit des Crates und der Hipparchia auf den Brettern erleben. Ob das Menschliche sich auch dramatisch gestaltet, das ist die erste, nicht abzuweisende Frage. Ein sogenannter Held aber, der wie der Prinz von Homburg

knechtisch ums Leben, um das pure blanke Leben bettelt, nicht etwa aus dem überströmenden Triebe nach Thätigkeit, sondern um als ein Kohlhaase auf seinen Gütern zu vegetiren; der ist eine dramatische Null, unwiederbringlich verloren für den reinen Kunstgenuß. Warum denn aber, fragt man, wenn doch menschliche Schwachheiten Gegenstand der Bühne sind? — Weil eine solche absolute Entsagung mit Ausnahme der Liebe zum physischen Leben, die tiefste Selbstvernichtung des Helden ist und also hier der Grundsatz entscheidet: „Aus Nichts, wird Nichts." Man hat die schimpfliche Lebenslust des Prinzen als einen vorübergehenden oder augenblicklichen Anfall der sinnlichen Natur dramaturgisch beschönigen wollen. Auch diese Aushilfe führt zu Nichts, denn befleckt der Held einmal vor unsern Augen die Idee der Ehre, so haftet der Eindruck unauslöschlich in der Phantasie, und frißt wie der Aussatz immer weiter. Unser Interesse an seiner Persönlichkeit beruht ja lediglich auf dem Glauben, daß ihm Feigheit unmöglich ist, zeigt er uns nun das Gegentheil durch die That, so taugt er nach diesem Bankerott seiner Kraft auch nicht mehr fürs Theater, so wenig als eine Mutter noch eine Jungfrau ist. Ueberhaupt wollen die momentanen Stimmungen, Anflüge, Phantasiespiele mit großer Vorsicht behandelt seyn; sie verletzen durch ihre Unsittlichkeit desto mehr, je höher das Charakterbild steht, an dem sie sich verkörpern. Daß der Prinz sich später an dem Gedanken der Pflicht von seinem ungeheuren Fall erhebt, freut uns zwar, aber diese Entwickelung dünkt uns mit Recht gewaltsam, sie erscheint wie ein deus ex machina. Gab es vorher keine sittliche Handhabe, um ihn zur Würde des Helden emporzuziehn; woher soll sie nun auf einmal entspringen? Aus Schaam? Diese ist ein schlechtes Zugpflaster des Heroismus. Aus Reue? Der Muth der Zerknirschung hat eine starke Verwandtschaft mit der Verzweiflung. Aus Liebe zu Natalien? Der Gedanke kommt post festum! Eben die völlige Nullität des Prinzen während der Krise läßt zweifeln an der spätern Wiederherstellung des Willens, so lange es wahr bleibt, daß die Wirkung nicht größer ist als die Ursache. Unter diesen Umständen läßt sich die Wiedergeburt der Ehre

nur aus der Annahme eines ursprünglich krankhaften Gemüthszustandes erklären, worauf der Somnambulismus des Prinzen deutlich genug hinführt. Dieser ist ein Patient wie sein Dichter, und zwar durch die Schuld des letztern, der ihm das Uebel eingeimpft hat. Die dramatische Entwickelung geht daraus mit grosser Consequenz hervor, in steter Steigerung bis zu dem Punkt der Entscheidung. Kann sich Jemand über den Mangel der reinen geistigen Gesundheit hinwegsetzen, so giebt es weiter keinen Anstoß. Der Prinz von Homburg ist nicht sowohl ein Schauspiel im strengern Sinn, als die Auflösung eines theatralischen Paradoxon, die Licenz einer genialen Kühnheit, die den Fehler der Anlage, wenn wir die Abweisung von Gewohnheiten so nennen wollen, durch die Vortrefflichkeit der Ausführung in Schatten stellt. Eben deshalb eignet sich dieses Produkt sehr zweckmäßig zur Prüfung und Belebung des öffentlichen Geschmacks; wo es eine so günstige Aufnahme, wie in Dresden findet, da darf man nicht verzweifeln an Empfänglichkeit für das Schöne.

III.

Erziehung macht den Menschen. Lustspiel in 5 Akten vom k. k. österreichischen Feldmarschall-Lieutenant **Avernhoff.** (Laut Angabe des Theaterzettels, auf der Dresdner Hofbühne neu einstudirt im Januar 1826.)

Die Dresdner Hoftheaterstudienkommission verdient Dank, daß sie dem Publikum die neuen Studien ihrer Zöglinge meldet; denn es giebt Leute, welche keck behaupten, daß unsere Schauspieler längst ausstudirt haben. Der letztere Ausdruck heißt in dieser Verbindung wahrscheinlich soviel als die Redensart: Sie haben gelebt! **Vixerunt!** Es muß bei dem neuen Studium sehr lebhaft hergegangen seyn, da das Bulletin, welches diesen ausserordentlichen Sieg unsers Theaterkorps kund macht, zwischen den Klammern in so großen Buchstaben abgesetzt ist, daß dagegen selbst der gedruckte k. k. Feldmarschall-Lieutenant

Ayernhoff nur eine subordinirte Figur spielt. Wenn derselbe noch lebt und die neuen Studenten (Kunstrekruten) auf dem Papier zu Gesicht bekommt, so hat er ganz Recht, wenn er aus der „großen Batterie" (so heißt nämlich eines seiner besten Lustspiele) Feuer auf sie geben läßt, — ist es doch ohnehin selten bei ihnen zu finden — und kann er auf einem Theaterzettel etwas Schickliche es thun? Ist er aber todt, so läßt sich die Aufführung seines Lustspiels als eine Salve über's Grab ansehen, und der Merkur bittet in diesem Falle gehorsamst um Entschuldigung, daß er heute nicht mit einem schwarzen Rande erscheint, — Thränen wird hoffentlich kein Billiger verlangen.

Ayernhoff, der Dichter, (1733 zu Wien geboren) hat es lange nicht so weit gebracht als Ayernhoff, der Feldmarschall-Lieutenant; sein poetischer Lorbeer erhält erst Gewicht, wenn man — wie weiland Brennus in die Waagschaale erpreßter Kriegssteuer — den Degen des Soldaten darauf wirft. Als Tragiker zählt er wenig oder nichts; als Lustspieldichter geht er schon eher mit. Er gehört überhaupt zu den deutschen Theateralterthümern, die dem größern Theile unsers Publikums etwa eben so bekannt sind, als die Urim und Thummim oder Brustschilde des Hohenpriesters von Israel. Beim Nachsuchen in dem bestäubten Reichsarchiv der Kritik haben wir gefunden, daß sein Lustspiel: „der Postzug" (1769) das meiste Glück gemacht hat. Vielleicht waren damals die dram. Pferde besser als heut zu Tage, wenn sie gleich jetzt mehr Futter aufgeschüttet bekommen, als in jener Zeit. Am lustigsten sind in den ernsthaften Ayernhoffschen Dramen die Minister, zumal wenn sie intriguiren und einander die Geheimnisse abfragen; die Kunst des Macchiavels erscheint in diesen Staatsaktionen als ein Hanswurst, der sich mit unbewußten gravitätischen Ernste hinter seine Pritsche zu verstecken sucht, während er sie zugleich als Stell- und Fang-holz gebrauchen will. In dieser Komik wider Willen ist Ayernhoff ein schwer zu übertreffender Meister. Der Merkur hat sich bei dieser Gelegenheit zu Präliminarien verführen lassen, die mit den eben beschriebenen Staatsver-

handlungen in keiner üblen Verbindung stehen; sie gehen wenigstens eben so weit vom Ziele ab, als jene.

Der Titel des in Rede stehenden Lustspiels kündigt schon im Voraus ein verlorenes Treffen an, in dem es einen Grundgedanken ausspricht, der schlechterdings jeder zweckmäßigen dramatischen Behandlung widerstrebt. Das Erziehung den Menschen macht, ist auf dem Theater eben so wenig klar und wirksam darzustellen, als das Wachsen des Grases. Soll nämlich eine gründliche Anschauung dieses bedenklichen Lehrsatzes entstehen, so erfordert derselbe immer, wie man die Sache auch angreift, eine bestimmte Andeutung der fortschreitenden Bildung, einen gewissen methodischen Stufengang, kurz irgend eine Art historischer Entwickelung, sey sie auch noch so flüchtig oder zusammengedrängt; denn es genügt in diesem Falle nicht, den fertigen Menschen gleichsam aus der letzten Hand zu überkommen, man will vielmehr sehen, wie ihm die Erziehung nach und nach die gegenwärtige Gestalt gegeben hat. Ein solches Gewebe von Ursachen und Wirkungen ist aber ein Netz, in dem sich auch der größte Dichterzeist je tiefer, je stärker verstricken muß.

Das Thema ist ferner an und für sich falsch ausgedrückt, denn die Erziehung macht so wenig den Menschen, als die Poetik den Dichter, oder die Denklehre den Philosophen. Die ganze Abzweckung dieses Lustspiels beruht demnach seinem Titel zufolge auf jener oberflächlichen, prosaischen Weltansicht, die den Dramatiker so gern in einen Schulmeister, wo nicht gar in einen Prediger verwandelt. Die Litteratur des deutschen Theaters ist überreich an diesem nützlichen und sittlichen Allerlei; Weisheit und Tugend werden darin nicht pillenweise, sondern gleich in ganzen Frachtladungen verzehrt.

Zum Glück hat sich der Dichter in der Behandlung seines Lehrstoffes nicht sonderlich um denselben gekümmert; der Titel des Lustspiels steht da wie das Zeichen eines vorgesetzten Musikschlüssels, mit dem die Komposition weiter nichts gemein hat, als das Papier, welches beide trägt. Die angebliche Tochter des Grafen Eibenberg ist ein Naturgewächs, für das die Erziehung,

einige Sonderbarkeiten abgerechnet, von keiner Seite etwas Entschiedenes gethan hat; es müßte denn die Inokulation jener kleinlichen furchtsamen Eitelkeit seyn, die in dem Urtheile der Welt die höchste Instanz verehrt. Dann könnte aber das Motto des Lustspiels viel schicklicher heißen: „Erziehung macht den Narren." Das vermeinte Bauermädchen ist umgekehrt ohne alle Erziehung; sie erhält blos beiläufig von der Schulmeisterwittwe Gertrud eine verschrobene Dressur; die Lebhaftigkeit des Instinkts, welchen sie ausserdem an den Tag legt, und der besonders das Kloster mehr als die Hölle verabscheut, hat von jeher der Erziehung unendlich zu schaffen gemacht; der Damm derselben reißt in den meisten Fällen, wenn die Fluth des Blutes zu hoch geht; die Haube soll bei dieser Gelegenheit noch immer ein stärkerer Ableiter seyn, als „Campe's väterlicher Rath an seine Tochter."

Auch ist es ein grosser Uebelstand, daß die beiden Mädchen, an denen der Dichter hauptsächlich sein Thema durchführen will, weder durch die Macht des Contrastes, noch durch die Schärfe der Zeichnung in einer durchgreifenden Beziehung stehen. Im Grunde beträgt sich das vermeinte Bauermädchen weit consequenter, als die angebliche Tochter des Grafen, zum indirekten, schlagenden Beweis, daß die Erziehung keineswegs den Menschen macht.

Die Erfindungskraft hat bei diesem Lustspiel des Feldmarschall-Lieutenants nur schwach manövrirt; sie erscheint höchstens beim Ausgange der Handlung, wo der Graf Eibenberg ex tempore mit dem untergeschobenen Bauermädchen, seiner Pseudo-Tochter, zur Hochzeit ausrückt. Eine Hochzeit wirkt auf dem Theater zuletzt immer so stark, als eine Kirmeß auf dem Dorfe; hier kommt aber selbst noch eine zweite hinzu, denn der Amtsschreiber führt des Grafen ächte Tochter heim, nebst einer Aussteuer von hundert Tausend Gulden. Dafür kann der Amtsschreiber schon einige Orthoft Dinte bestellen, nur steht zu fürchten, daß die junge Frau den

Fässern den Boden ausstoßen und den schwarzen Gallapfeldekokt auf die Straße laufen lassen wird.

Freilich beleidigt der unvorbereitete Heirathsantrag des Grafen die Zartheit des sittlichen Gefühls, indessen thut eine Hochzeit, besonders wenn das Paar in Nöthen ist, mehr als die beste Philosophie der Erziehung, wie das Datum mancher Kindtaufen sattsam bekundet.

Mit der Wahrscheinlichkeit der Fabel darf man es nicht streng nehmen, sie hinkt in mehrern Punkten so augenfällig, daß der leichtgläubige Zuschauer ihr seine hilfreiche Hand reichen muß, soll die Entwickelung anders von der Stelle kommen, wenn er es nicht lieber vorzieht, die klaffenden Fugen des Ganzen mit dem weichen Moose gutmüthiger Vergessenheit auszustopfen. So streitet es offenbar mit der Natur, daß eine Mutter (!) sich lebenslang ihres Kindes von dem Augenblicke ihrer Geburt entäußert und zwar aus Liebe!! zu ihm, wie es heißt; so daß sie erst im Angesicht des Todes von den quälenden Vorwürfen des Gewissens zum Geständniß gezwungen wird. Wenn der Instinkt der Mutterliebe so übermächtig einwirkt, daß er der Tochter entsagt, bloß in der Absicht, ihr als untergeschobene Gräfin ein glänzenderes Loos zu bereiten; so geht die Natur wohl auch einen Schritt weiter, d. h. sie entschließt sich, für immer auf den Austausch zu verzichten. So lange die Bäuerin nicht aufhört Mensch zu seyn, wird sie sich auf keine Weise zu einer solchen barbarischen Spekulation hergeben. Der Feldmarschall-Lieutenant hat das glänzende Schicksal einer Gräfin, als Köder des Betrugs, zu hoch und die Gewalt der Mutterliebe zu tief gestellt. Vielleicht findet indessen das unnatürliche Motiv Beifall bei den Seelenverkäufern, die gewohnt sind, Kinder als Speditionsartikel zu betrachten. — Jemehr ein Drama sich auf die Seite der alltäglichen splitternackten Prosa neigt, desto mehr widerstehen dem gebildeten Geschmack die Verstöße gegen die Wahrscheinlichkeit. Umgekehrt, je kühner die Poesie als Wundervogel auffliegt, desto leichter findet sich das richtige Gefühl mit den trocknen Ansprüchen der platten Wirklich-

keit ab. Dieser Maaßstab ist, so viel wir einsehen, jedem Kunsturtheile unterzulegen.

Die Charakterzeichnung der Hauptfiguren ist durchaus verfehlt; sie mischt das Convexe und Concave auf die wunderlichste Weise zusammen, sie gleicht einem Menschen mit eingesunkener Brust, der zur Entschädigung dieses Verlustes einen Buckel hat.

Die Kraft der Erziehung hat aus der verwechselten Gräfin ein Wesen hervorgezaubert, das sich den natürlichsten Antrieben widersetzt und in den künstlichsten Abwegen sitzen bleibt. Sie betet ihren angeblichen Vater, den Grafen an, und fährt in dieser Anbetung fort, woran sie ohne Zweifel wohl thut, nachdem sie die erschütternde Erfahrung gemacht hat, daß sie die Tochter des Bauern Kunz ist. Dessenungeachtet kann ihr diese Anbetung nicht den Muth geben, die Schärfe böser Zungen bei der Revolution ihres Standes gebührend zu verachten; sie wählt unter den verschiedenen Vorschlägen für ihre künftige Lebenslage lieber den härtesten, ehe sie der Einladung folgen will, im Hause ihres väterlichen Wohlthäters zu bleiben. Ihre Taubenunschuld vergißt sich dabei so weit — Triumph der Erziehung! — daß sie, als jungfräuliche Dame den Grafen auf Mißverhältnisse hinweist, die dieser sogleich früher hätte selbst bemerken sollen; sie giebt ihm insofern eine Lektion, die über die Unbefangenheit ihres Charakters das zweideutigste Licht verbreitet. Jedes Mädchen, das an Dingen Anstoß nimmt, von denen es bei völliger Sittenreinheit noch keine Ahnung haben sollte, klagt wider Wissen und Willen laut ihre Tugend an. Bei dieser groben, mißfälligen Bedenklichkeit erregt es Erstaunen, daß sie später den Sprung von der anfänglichen Tochter zur nachherigen Gemahlin mit so entschlossener als ausgelassener Freude unternimmt, ohne daß die Gefühle der Freundschaft auch nur eine kleine Zwischenrolle spielen; gewinnt es doch beinahe das Ansehen als hätte sie schon als Säugling vom Heirathen geträumt. Der Gipfel der weiblichen Undelikatesse ist endlich der Moment, wo sie spornstreichs den brieflichen Heirathsantrag ihres ehemaligen Vaters, von einem dummdreisten, geckenhaften Grafen von Habenichts lesen läßt,

dem sie weit schicklicher den Rücken, wo nicht die Thüre zeigen müßte, wäre sie in der That eine wohlerzogene Dame, geeignet der Ayernhoffschen Pensionsanstalt Ehre zu machen. Diese Züge berechtigen zu der Behauptung, daß es in der letztern nicht viel anständiger hergeht als in den militärischen Convikten (menages.) und die junge Gräfin hat aus den angeführten Gründen manche überraschende Aehnlichkeit mit einem Regimentskinde in einer Regimentsschule.

Das Bauermädchen Leonore, welches nach dem Rechte der Geburt dem Grafen als Tochter anheimfällt, gleicht gewissen mythologischen Mischgestalten, sie ist mit Ausnahme der Räthsel, die sie fein für sich behält, eine dramatische Sphynx, die theilweise aus einer Gans, einem Sperlinge und einer Elster besteht; in ihrem Staatsaufzuge erinnert sie zugleich an den Wiedehopf. Von Erziehung zeigt sie gerade so viel Spuren, als ein Waldmensch; außerdem dürften sie die Bäuerinnen schwerlich für ihres Gleichen gelten lassen; Leonchens heftige Lust mit dem Liebhaber durchzugehen, deutet umgekehrt auf eine städtische Natur; die Bäuerinnen kennen diesen romantischen Ausflug nicht, wenn sie nicht etwa die Residenz mit gefährlichen Beispielen ansteckt; sie gehen wohl auch bei nächtlicher Weile mit ihren Liebhabern durch, aber sie verändern deshalb das Revier nicht; ihre erotische Dramaturgie folgt dem Aristoteles, sie hält sich an die Einheit des Orts, wenn auch nicht an die der Zeit und der Handlung. In diesem Entführungsprojekt schimmert die Poesie der Soldateske durch, bei welcher dergleichen Seitenmärsche nach Auflösung der Wintergquartiere nicht selten sind. Ein Feldmarschallieutenant sollte aber sein Offizierkorps nicht compromittiren, sondern in Gegenwart eines civilistischen Publikums reinen Mund halten.

Der Graf Fliederheim ist eine ausgestopfte Karrikatur, die als lustige Vogelscheuche ihren Aufzug hält. Er verdankt die komische Kraft seiner Erscheinung der unendlichen, selbstgefälligen Abgeschmacktheit, mit welcher er unaufhörlich gegen alle Gesetze und Formen des gesellschaftlichen Lebens Purzelbäume schießt. Seine Erziehungsperiode fällt

in die Zeit, wo der herumgehende Eulenspiegel sich der lehrbegierigen Jugend annahm. Die unmäßigste Ueberbildung eines Charakters kann sehr ergötzlich und poetisch sein, wenn sie naturgemäß aus dem Geiste der Komposition hervorgeht; wo übrigens Ansprüche auf portraitmäßige Wahrheit vorwalten, bleibt sie immer ein Fehler.

Das einzige und größte Verdienst unsers Lustspiels besteht in der komischen Wirksamkeit verschiedener Situationen, die häufig durch den eigentlichen Ton der Naivetät ein verstärktes Interesse erhalten. Schade, daß gerade das Ergötzlichste in ein Vor- und Nach-spiel zerfällt, wovon das letzte nur eine ausgedehnte Wiederholung des Ersten ohne alle Variationen ist. Ein Spaß aber, der schon von weitem durch aufgesteckte Wimpel sein bevorstehendes Anlanden zu erkennen giebt, verliert eben dadurch einen guten Theil seiner Kraft. — Der Witz liegt übrigens blos in der Heiterkeit der Verhältnisse; denn geistige Schlaglichter, epigrammatische Pointen finden sich nirgends. Hätte der Verfasser die fünf Akte in drei zusammen gedrängt, so würde die Mitte des Lustspiels den Zuschauer weniger erkälten als jetzt der Fall ist.

Das Publikum hat die gelungenen komischen Partieen durch lauten Beifall ausgezeichnet; diese günstige Aufnahme mag die Frage beantworten helfen, ob es wohlgethan war, diese verrostete Reliquie aus der dramatischen Rumpelkammer hervor zu ziehen.

VI.

Alte Zeit und neue Zeit. Original-Schauspiel in fünf Akten von Iffland.

Diese Iffländerei ist ganz so original, wie Mißgeburten zu seyn pflegen, kurz ein so vollendetes Bühnenungeheuer, daß der Minotaurus auf Creta dagegen ein Bologneser heißen kann. Theseus erlegte den Minotaur, der Merkur muß seinem Beispiele folgen, so gut er kann; zum Unglück hat dieser theatralische Unhold einen so weichen

wolligen Pelz, daß auch das schärfste Schwerdt bei wiederholten Hieben daran stumpf wird. Obendrein verwundet man dabei alle die moralischen Menschen, die einen solchen Pelz als Zobelfell brauchen, um ihre frostige Tugend damit zu erwärmen, wenn sie ihn nicht gar als Flanell auf der blanken, toden Brust tragen. Wenigstens schien das Gähnen um mich herum mehr ein Symbol des Verschlingens zu seyn, womit man den Tadler bedrohte, als ein natürliches Symptom der allenthalben unwiderstehlich hervorbrechenden Schlafsucht. Nun viel Glück zu den elektrischen Reibungen des Gewissens; ich sehe schon Funken sprühen, die heller leuchten als auf einem gestreichelten Katzenbuckel.

Das Originalschauspiel, oder vielmehr der Original-auf- und nach-guß, in dem sich Iffland als selbsteigener Kopist ertränkt hat, soll ein Stück von einem Cosmoram seyn; er will die alte und neue Zeit als lebendige Personen spielen lassen. An Zeit fehlt es dem Drama keineswegeS; es ist ein so gewaltiger Vorrath davon da, daß selbst für die Langeweile noch ein Ueberschuß bleibt, zur beliebigen Theilung für die Alten und Jungen; es versteht sich, daß die ersten den letzten mit ihren gerechten Ansprüchen auf das erledigte unbewegliche Eigenthum vorgehen. Die alte Zeit hat Iffland mit Glanzwichse, die neue mit Kienruß angestrichen, zuletzt gießt er über beide eine auflösende Flüssigkeit aus, so daß die Glanzwichse mit dem Kienruß verschmilzt, wie Eier mit Butter und das ist eben das herzzerreißende und herzstillende Abendbrodt, in welchem ein Theil des sittlich verhungerten Publikums nicht satt werden kann. Die alte und neue Zeit macht in ihrem Theaterguckkasten gerade dieselbe mahlerische Wirkung, wie die alte und neue Welt auf einem Stück Gattun abgebildet; wenn die schweren Figuren den Faserglobus nicht zerreißen, so kann ein wissenschaftlicher Mensch allerdings die Geographie an seinem eigenen Leibe studiren und, hat er sonst Lust, zugleich mit allen fünf Erdtheilen zu Bette gehen. Unter diesen giebt besonders Afrika, vagina monstrorum, ein treffendes Bild der alten und neuen Zeit, wie sie hier erscheinen; wir kennen von Afrika hauptsächlich nur die Küstenländer, das Innere ist für uns noch immer ein

unentdecktes Land; so zeigt uns auch Island das alte und neue Geschlecht nur von der Aussenseite in trüber Beleuchtung, ohne uns in ihre Mitte zu versetzen, wo die Strahlen senkrecht herabfallen. Ein allgemeines Sittengemählde, wie er es beabsichtigte, muß viel tiefer und weiter ausgreifen; der Kontrast darf kein plumper Gesell seyn, der den Boden durchtritt; die Handlung muß die höhern Interessen der Menschheit berühren, keinen bloßen Kamelienkram, der sich um Heller und Pfennige dreht; die Situationen verlangen eine überraschende reiche Mannigfaltigkeit, um das Leben nach verschiedenen Richtungen in Fluß zu setzen; die Sprache will Wechsel des Colorits, nicht bloß für die Darstellung der beiden Hauptgruppen, sondern auch für die einzelnen Figuren, die in ihnen auftreten; endlich darf die Absichtlichkeit keine Grimassen schneiden, mit denen sie das Almosen der Aufmerksamkeit erbettelt; sie soll vielmehr in der reinen, fortgehenden Wirkung liegen, einzig und allein durch die That reden. Alle diese nothwendigen Erfordernisse fehlen der alten und neuen Zeit; sie ist daher auch nichts weiter als ein neuer Flicklappen auf einem alten Kittel. Neben so argen Mängeln hat sie indessen auch einen unverkennbaren Vorzug, der unsern Obscuranten Freude machen wird, er besteht in der Consequenz, mit welcher die Dummheit aus einer Periode in die andere hinübergreift. Sie beschreibt ihren Kreislauf so richtig als ein Zeiger an der Uhr; Island hat das ganze Gewicht seines Talents an die Räder der alten und neuen Weltmaschine gehängt, damit nirgends eine Stockung entstehe; in dieser Rücksicht hat er nicht nur ein Original-, sondern auch ein Universal-schauspiel geliefert. Alle Personen tragen diesen Denkzettel, und zwar auch dann noch, wenn sie tugendhaft, großmüthig, energisch, klug, witzig, vornehm seyn wollen; die Dummheit ist eine Sparkasse, aus der jeder mehr oder weniger seine Nothdurft bestreitet. Wer die Dummheit zergliedert, macht ihr gewissermaßen ein Kompliment; dazu ist hier weder Zeit noch Ort. Der Atlas, welcher die alte Zeit trägt, ist der Amtmann Grimeich; er führt die Moral bei sich wie gewisse leidenschaftliche Liebhaber den Schnupftabak; seine ausgeblechten Westentaschen stecken voll

von dem edlen Material; es quillt ihm aus den Stiefeln heraus, und er darf nur an den Hut rühren, so stürzen ganze Ladungen herab. Es ist sehr bedeutsam, daß er von sich selbst sagt, er habe zu Hause das Bild des Königs Salomo zur Erbauung seiner Seele aufgehängt; wenn man alle Sprüche zusammennimmt, die dieser acht royalistische Sittenprediger hat ausgehen lassen, selbst diejenigen eingerechnet, die er der Königin von Saba unter vier Augen verehrt hat, so ist die Summe derselben immer nur ein Brosamen gegen das Gastmahl, welches unser Amtmann zum Besten giebt; er speit Tugend und Weisheit recht eigentlich in Strömen aus, sein Mund ist breiter als die sieben Mündungen, welche die Meinung der Vorwelt dem Nil beilegt. Seine Tochter, Wittwe Langefeld, zeigt uns dasjenige in Stein, was ihm als Wasser entfließt; sie würde mehr unterhalten, wenn sie den Mund nicht öffnete, denn stumm nimmt sich eine Person, wie sie, noch am besten aus. Ihr Sohn ist ein Edelmuthspinsel, der im Verkehre mit der Welt die Haare verliert, den Abgang jedoch reichlich ersetzt durch die Borsten der soliden Schuhwissenschaften. Auf diesen dreien ruht das Gestell der alten Zeit; diese Andeutung macht hoffentlich Niemanden Lust, nach der Unterlage zu fragen. Seit dem Tode Ifflands hat sich eine noch neuere Zeit eingefunden, sie spielt indessen doch auch mit; die Schauspieler haben sich mit ihren Gönnern und Freunden darein getheilt, und dieser Theil der Darstellung gelingt nicht etwa nach dem Leben, er ist das Leben selbst.

Euripides pflegte die Entwickelung seiner Tragödien in einem Prologe anzukündigen; Iffland hat weit mehr gethan, er verlegt diesen Prolog in das Stück selbst hinein, wenn ich nicht irre, in den zweiten Akt. Wie ist das möglich! werden ungläubige Leser ausrufen. Geduld, die neue Zeit verrichtet Wunderdinge im Schlafe, von der sich die alte im Wachen nichts träumen ließ. Sobald nämlich die Wittwe Langefeld die Ankunft ihres Vaters meldet, so weiß man auch den Ausgang des Stücks, wofern man überhaupt etwas weiß; dieser liegt so klar vor Augen, wie der Operationsplan eines ungeschickten Schachspielers, der mit den ersten Zügen das Unglück aller künf-

tigen verräth. Die Akte haspeln sich nun an einander ab, wie die Tage in der Woche; hätte sie nur fünf Tage, so liesse sich für jeden auch bestimmt der Akt angeben. Der leyte besteht darin, daß der Amtmann seinen verlorenen Sohn wieder zu Gnaden annimmt, seine Schulden bezahlt, seine Familienangelegenheiten ordnet. Sieht dieser Akt nicht ganz aus wie der Sonntag? Was Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Sonnabend geschieht und geschehen muß, das weiß jeder Leser an den Fingern herzurechnen, der seinen Iffland einigermaßen kennt; dieser Theaterdichter ist so original, daß man jede Stelle im Voraus mit einem Steinchen belegen kann, in der sichern Hoffnung, er werde seinen Fuß darauf seyen, wenn man ihn auch nur von weitem kommen sieht. Manche Zuschauer lieben diesen regelmäßigen Schlendrian über die Maaßen; sie ziehen dem Dichter mit dem größten Vergnügen die Schlafmütze über die Ohren, um neben dem Karren herzugehen, den auf der wohlbekannten Poststraße allenfalls auch die stumpfsten Klepper von selbst in den Stall ziehen. Eine Peitsche ist dabei nicht nöthig, die deutsche Gemüthlichkeit schnalzt mit der Zunge, und Alles kommt an Ort und Stelle.

Die Charaktere schlottern wie die Kleidungsstücke, die Kunstanfänger über den Gliedermann werfen, um an ihnen den Faltenwurf zu studieren. Sie haben keine Wahrheit, weil sie im Guten und Schlimmen zu viel und überhaupt nirgends das natürliche Rechte thun; sie sind nicht poetisch empfunden und durchschaut, sondern nach einer dürftigen Verstandesmechanik ausgeleert und aufgebauscht. Sie haben ausserdem den Fehler, daß an ihnen größtentheils nichts neu ist, als der Name, den sie führen; sie zählen so viele Nachbarn und Verwandte, daß man in jedem Einzelnen eine ganze Sippschaft ertragen muß. Jakob, Sohn der Wittwe Langefeld, sticht noch am vortheilhaftesten hervor, wie von der andern Seite der Landrath Baron Gartheim die stärkste Bestätigung der gerügten Unvollkommenheiten ist, besonders als seynsollende französische Karikatur.

Der dramatische Fortschritt ist unsäglich langsam; wer mit einiger Lebhaftigkeit des Gefühls und Geistes diese

fünf Akte glücklich bis ans Ende überstanden hat, der weiß wie angenehm das Reiten auf einer Schnecke ist.

V.

Schein und Seyn. Lustspiel in fünf Akten von Karl Töpfer.

Die dramatische Winterära des Jahres 1824 hatte auf der Dresdner Hofbühne mit diesem Schein und Seyn einen sehr unscheinbaren Anfang genommen. Sollte der Frost der fünfaktigen Langenweile, der unser fastendes Publikum männiglich durchschüttelte, vielleicht eine Prophezeihung der strengen Kälte seyn, die uns in den nächsten Monaten bevorstand? Dann hätte Dresden in der Mehrzahl seiner wetterkrähenden Dittmar sogar noch einen Vorzug vor Berlin, das es bis jetzt nur auf Einen gebracht hat; und unsere Stimmen der Weissagung klängen obendrein noch versteckter und orakelmäßiger. Wahrscheinlich hat man der jetzigen deutschen Armuth die nichts Neues erfinden kann als ihre selbsteigene Zunahme mit der Aufführung dieser vaterländischen Produktion eine öffentliche Aufmerksamkeit erweisen wollen; und daß Töpfer den Muth hat im unlustigen Deutschland auf seine eigene Hand den lustigen Gesellen zu spielen, hebt ihn wenigstens weit über die Zunft der sogenannten Bearbeiter, die ihr Wasser aus der Seine holen, ohne es auf irgend eine Weise färben zu können. Diese Theaterunter- und überläufer verhalten sich in der That zu den französischen Faiseurs noch lange nicht wie die Kleiderputzer zu den Schneidern, denn jene bringen Flecke heraus, aber diese Uebersetzer arbeiten meistens neue zu den alten hinein. Töpfer ist indessen auch nur eine subtilere Abart von kopirender Theatermaschine, denn er weiß so wenig Neues zu schaffen, daß er sich vielmehr nur in dem alten Unrath erbricht, den er früher als Schauspieler verschluckt hat. Dieser Regenerationsprozeß ist die schwarze Kunst, der sich fast alle Histrionen ergeben, wenn es ihnen einfällt, der Muse ihre baufälligen Dienste anzubieten. Sie sind meistens von Natur verschworen mit allen Schwächen des Publikums und

ihre goldene Praxis besteht hauptsächlich darin, die Gebrechlichkeit des Zeitgeschmacks unter dem Namen des Theatereffekts zu sondiren, zu goutiren und wo möglich zu pousiren. Töpfer hat auf diesem Wege bei dem profanen Theatervölkchen eine günstige Aufnahme gefunden; man muß ihm die Ehre lassen und kann sie ihm noch leichter gönnen, daß er versteht mit den Sünden des Publikums gute Geschäfte zu machen. Friedrich der Zweite war einige Zeit hindurch ein stehender Artikel für sein dramatisches Anekdotenlaboratorium; er mißbrauchte den Charakter dieses hohen Fürsten, der noch lange, wo nicht ewig der Einzige heißen wird, zu einem grellen Zerrbilde, und diejenigen Deutschen, welche den Harlekin lieben, so bald er nur ohne Pritsche und bunte Beinkleider kommt, erstaunten jubelnd über die Wiederentdeckung des alten, verloren gegangenen Zauberlandes. In dem gegenwärtigen Lustspiele hat Töpfer sichtbar einen höhern Flug versuchen wollen, und eben dadurch ist er in den Augen seiner bisherigen Freunde so unsanft herabgefallen, daß sie ihm füglich aus gerechtem Mitleiden einen Chirurgus schicken sollten, um die Contusionen zu heilen. Er wollte ein regelmäßiges Lustspiel liefern, darum schrieb er wahrscheinlich fünf Akte; wer aber Mühe hat, gehörig drei zu zählen, sollte sich nicht bis fünf versteigen. Er wußte aus früherer Erfahrung, daß die Schauspieler gern rudern, wo sie Kopf und beiläufig auch das Herz können als Ballast über Bord werfen; darum organisirte er ein Pressen in Masse, um den ungeduldigen prickelnden Talenten die Carriere des Ruhms zu eröffnen; aber er vergaß seine Personen und besonders seine Liebespaare dergestallt zu gruppiren, daß sie sich nicht todt treten. Er wollte der Gemeinheit aus dem Wege gehen, welcher er bisher größtentheils sein schönstes Glück verdankte — und dieser Entschluß ist eben so löblich als nothwendig; aber die Süßigkeit der Routine verlockte ihn noch immer zu theilweisen Ausschweifungen, und er konnte nicht anders Wind halten als durch den abgetragenen Jargon, den er häufig in zu leeren und dabei überladenen Beschreibungen marternd ausdehnte. Dieses Genre ist eine ganz besondere Art von Lithographie, die aus langmüthigen Zuschauern

leicht Petrefakten machen kann. Er strebte nach der Freiheit der Conversationssprache und mengte ihr aus Liebe zu einer verdorbenen Vornehmheit einige französische Brocken ein; aber diese vermeinten Leckerbissen verrathen leider eine ziemlich plebejische Küche und so wird das Uebel nur ärger durch die elegante Desperationskur. Wie kann z. B. ein angeblicher Held der Pariser Salons eine so unziemliche Phrase ausstoßen wie diese: **Pour l'amour de dieu!** das kommt ganz so heraus, als ob ein gebildeter Dresdner neben seinem Theekessel: Herr Jemineh! sagen wollte. Habe ich recht gehört, so ließ sich sogar ein Schauspieler die Worte entschlüpfen: **Profitez — le moment! — Oui Monsieur, profitons le moment — et sabrons la grammaire!** Der Verfasser kannte endlich die schaale Gemüthlichkeit, welche zum Ersatz des gedämpften Blatterngiftes auf dem deutschen Theater herrscht; er war daher bedacht, sein deutsches Mädchen gegen das Ende des Stückes bei deutschen Herzen in den ergiebigsten Cours zu setzen und zwar auf Kosten der frivolen Ausländer; das gute Kind, welches früher in anderer Gestalt das römische Kapitol gegen die Gallier vertheidigte, bekommt endlich sogar den Tarantelstich der Poesie; sie hält eine förmliche Vorlesung in Versen und reißt dadurch wirklich alle schönen Seelen hin, die den Schein mit dem Seyn zu verwechseln wissen und zur Noth auch einen Kürbis als Melone verzehren.

Der Drehpunkt des ganzen Lustspiels ist eine Mimili in der Schale, die anfänglich von der überlegenen Gesellschaftscultur des Grafen Bork dergestellt verblüfft wird, daß sie darüber nicht blos die Sprache, sondern schier alle Sinne verliert. Der Graf, dem sie durch eine Art von Fideikommiß verlobt ist, erschrickt billig über die steinerne Braut und ist bereit den Rückzug anzutreten. Diese Fräulein Ringen, die in dem verpfuschten Casanova mit allen Herzensfasern lebt, benutzt einen Maskenball, ihm die wahre und schöne Gestalt ihres Innern zu enthüllen; der Graf, welcher in ihr ein Ideal findet, das alle seine italienischen und französischen Idole unendlich überbietet, verwandelt sich in den feurigsten Anbeter, wird aber unerhört

hingehalten bis zu dem Geburtsfeste der Unerkannten, wo die anfänglich natürliche Maske mit der spätern künstlichen zugleich fällt, und die sonstige Wirksamkeit der Situation durch die Länge des Sermons vielfach angefochten wird.

Neben diesem Liebespaare windet sich ein verworrener Knäuel von Abentheuern mühsam ab, die nichts einfangen, als den verirrten Verfasser. So hat ein Freiherr von Wenstädt seine Geliebte, wie es scheint, blos im Traume gesehen; er geberdet sich vom Anfang bis zu Ende wie ein Mondsüchtiger, und taumelt zwischen Seyn und Nichtseyn mit tugendhafter Melancholie umher. Wäre es denn nicht möglich, das Bild der Unbekannten, wie in einem Ballet, an dieser oder jener Coulissenwand auszustellen? Eifersüchtige Ehemänner, wie Baron Wilm, besitzt das deutsche Theater bereits im Ueberfluß; nichts ist neu an ihnen, als der Frack, den sie eben tragen. Außerdem ist der ganze Baron Wilm eine Speiche ohne Rad. Fräulein Minna Schnedder wärmt bloß die Plaudertasche aus dem Weißenthurnschen „Letzten Mittel" auf, sie kann höchstens dienen als ein Beweis für die Auferstehung der Todten auf der Bühne. Frau von Berg würde völlig in der Luft schweben, wie eine Fledermaus, figurirte sie nicht als Schwester des Barons von Ringen und als Appendix des Fräuleins Schnedder, das selbst wieder bei dem Einkaufe bloß als Zulage mitgeht. Baron Ringen ist ein amputirtes Glied von einem Menschen, das nach der Operation noch mehreremale zuckt. Ein Charakter, dessen ganzes Daseyn auf die Wiederholung einer einzigen Phrase beruht, und der fast nichts motivirt und nicht motivirt wird, gehört zu den Erfindungen, die der Liebhaber Dutzendweis in dem Bühnen-Auskehricht auflesen kann. Herr von Fleddern könnte allenfalls für eine Fledermaus passiren, betrüge er sich eben so zweckmäßig auf dem Maskenball, als diese in der Speckkammer. Die Unterredungen dieser Redoutengäste erinnern durch ihre possirliche Förmlichkeit an die Verhandlungen in den sonstigen Staatsaktionen, sie haben auch nicht einen Schatten von Wahrheit.

Will der Verfasser sich mit dem verdächtigen Beifalle begnügen, der ihm bisher zu Theil wurde; so wird es

ihm dazu nicht an Hilfsmitteln fehlen. Will er aber ernstlich weiter schreiben, so muß er noch Revolutionen durchleben, von denen bis jetzt keine Spur in ihm vordringt.

C.

Beurtheilungen halbdeutscher Bühnenstücke, d. i. von Uebersetzungen und Bearbeitungen französischer und spanischer, dramatischer Erzeugnisse.

I.

Der Parasit, oder: die Kunst sein Glück zu machen. Lustspiel in fünf Akten nach dem Französischen von Schiller.

Ueber Titel soll man nicht streiten, am wenigsten über die der Lustspiele; sonst liesse sich unbedenklich einwenden, der Name Parasit sey nach der Etymologie und dem heutigen Sprachgebrauche der Franzosen keineswegs gleichbedeutend mit der Kunst eines Glückspitzes. Der Parasit bezeichnet ursprünglich den Schatten eines Menschen, der mit schmeichelndem und hungrigem Eigennutz um gastfreie Tische herum kriecht. Die Kunst sein Glück zu machen verhält sich dagegen wie ein System von Zwecken zu einer einzelnen Klasse desselben, mit andern Worten, der Glücksspekulant schwimmt im Meere, der Parasit badet im Teiche.

Der Werth des Lustspiels ist an und für sich nicht ausgezeichnet, so daß man kaum begreift, was Schiller zum Uebersetzen desselben bewogen hat. Deshalb lohnt es auch nicht der Mühe das französische Original mit der deutschen Bearbeitung zu vergleichen. Wenn ein Lustspiel nicht phantastisch ist, in welchem Falle ihm die größten Freiheiten zugestehen, so muß es uns vor allen Dingen einen treuen Spiegel des Lebens der Welt vorhalten. Davon ist im Parasiten nirgends eine Spur. Wie in einem

und demselben Zimmer des Ministers inkulpirt, defendirt, conspirirt, spionirt, injuriirt, administrirt, diskutirt, examinirt, poetisirt, musicirt, und endlich auch charmirt wird, mit und ohne Mariage und zwar von lauter subalternen Leuten, die sich dem gewaltigen Narbonne fast wie Fliegen auf die Nase setzen: so ist auch die ganze Entwickelung durchgehends ein Qui pro quo, wo der Verstand den Livreebedienten und die Unnatur die gnädige Herrschaft spielt. Welch ein Querkopf ist dieser Minister, der ein Ausbund von Geist und Herz, beinahe ein Uebermensch seyn soll und einen Taschenspieler wie Selikour nicht mit dem ersten Blick entlarvt und mit dem zweiten durchbohrt! So erinnert das diplomatische Gespräch zwischen Beiden über die Erfordernisse eines Gesandten stark an jene Catechisationen, wo die Schüler falsch antworten und die Lehrer ihnen hinterdrein das Wort im Munde umkehren, damit ein ordentliches Echo heraus kommt. Dergleichen Minister mögen vielleicht öfter und länger blühen als die Aloe; aber solche Impotenz bläst wenigstens auf dem Theater jedem angeblichen Staatsmanne das Licht aus. Fast alle Scenen, wo die Subalternen sich dem Minister nähern, contrastiren grell mit der Wirklichkeit, besonders wie selbe in Frankreich aussieht; sie sind rein unmöglich. Kaum der Bürgermeister einer kleinen deutschen Stadt würde von seinen Untergebenen ertragen, was der Minister sich von dienstbaren Geistern gefallen läßt; mit der einen Hand setzt er Kegel auf und mit der andern zielt er nach ihnen. Die lokkere, unkonventionelle, unbegreifliche Art und Weise, wie vollends die Liebe und Heirath seiner Tochter eingeführt ist, kommt so ziemlich heraus wie ein Silberfaden, mit dem man den ersten besten Zwirnstrumpf ausbessert. Wenn die Töchter hochgebietender Minister so wohlfeil werden, daß die Lieutenants und Sekretaire ihre Liebe auf sie münzen dürfen, dann ist es mit ihnen auch nicht mehr weit von einer Auktion. Und wie seltsam figurirt die musikalische Akademie in Gegenwart des Ministers, hinter dessen Rükken die Amoretten Pfänderspiel treiben, mit den inhaltschweren Papieren, die er gedankenvoll durchläuft? Ist das wahr und natürlich, so ist es auch wahr und natürlich,

wenn ein Minister in seinem Büreau zur Tabakspfeife greift, und eine eben ausgearbeitete diplomatische Note zum Fidibus braucht. Die einzige komische Kraft liegt in der Rolle des La Roche; seine sich selbst überstürzende Lebhaftigkeit belustigt, sie stimmt insofern mit dem Nationalcharakter der Franzosen zusammen, widerspricht aber schnurstracks ihrem savoir vivre und savoir faire, das bei einem Manne, der so lange an den öffentlichen Geschäften Theil genommen hat, nimmermehr in eine solche tölpische Abnormität umschlagen kann. Der Witz des Lustspiels sprudelt schwach, nirgends kommt es zu einem Schlageffekt, wenn man etwa die laut beklatschte Pointe auf die Accise ausnimmt, die diesen Einfall schwerlich in ihr goldnes Buch schreiben wird. Nicht besser steht es mit dem Werth der Intrigue, die sich auf keine Weise mit den geistreichen, immer neugeschärften und spannenden Verwickelungen der beiden Figaro's vergleichen läßt.

Dessen ungeachtet mag dem Parasiten ein billiges Verdienst ungeschmälert bleiben; er gehört zum dramatischen Mittelgut, wie es keine Bühne entbehren kann, das darum aber nicht auf dem Gebiete der dramatischen Literatur zählt.

II.

Mitternacht, oder: die Enthüllung. Drama in drei Akten nach dem Franzöſ. des Frédéric und Edmond Gromier.

Ein neuer Beitrag zu der aufblühenden dramatischen Galgenliteratur, die ihre Helden aus den Annalen der Zuchthäuser nimmt und den soi-disant Dichter zum Chef der Henkersknechte erhebt. Die herkömmliche Procedur dieser poetischen Criminal-Justiz besteht darin, daß die verfolgte Unschuld oder Schwachheitsirrung durch einen solennen Rettungscoup der Strafe der Hinrichtung entgeht und dafür ein ausgemachter Höllenbraten, meistens der Plageteufel in dem Glühofen der Begebenheiten, zuletzt von den Flammen der rächenden Nemesis verzehrt wird. Noch ein einziger Schritt ist zu thun und die Gattung dieser hochnothpeinlichen Gelegenheitsstücke steht am

Ziele, nämlich auf dem Rabenstein. Man muß zu dem Ende die in Rede stehende Exekution virtualiter vorbereiten, während die Theaterdekorationen in effigie auf den blutigen Akt anspielen. Das Publikum rotte sich massenweise auf der Bühne zusammen und fraternisire mit seinen Geschmacksverwandten im Parterre, das Militair bilde die nöthigen Schranken und lasse von Zeit zu Zeit des drastischen Effekts wegen einige flache Hiebe fallen; der Delinquent erscheine, wo nicht auf der Kuhhaut, doch in der Gallauniform des armen Sünders; nun trete der Scharfrichter vor auf's Schaffot, wiewohl die Zurüstungen einer Galgenscene noch eine bessere Perspektive geben; jetzt soll der Streich fallen, da verkündet das weiße Tuch eines heransprengenden Reiters Pardon, die gute Sache triumphirt aus tausend Kehlen, nun schlachtet die Tugend aus edelm Heißhunger den eigentlichen, plötzlich entdeckten Missethäter ab, und mästet sich feierlich mit dem Opfer der Gerechtigkeit. Ehe es nicht bis dahin kommt, liegt das criminalistische Drama noch in der Wiege oder vielmehr im Kerker; man schenke ihm volle Freiheit der Entwickelung und das Kind wird zu einem Riesen emporwachsen, der aus dem einen Auge Blut und aus dem andern Thränenwasser speit, ganz so wie es die grassirende Theaterseuche verlangt. Die Mitternacht oder die Enthüllung quaestionis versteigt sich nicht so weit; sie besteht blos aus zwei Diebstählen und anderthalb Räubern, da der Fabrikarbeiter Landry wegen seines Rückfalles zur Besserung für keinen ganzen Mann gelten kann; ferner aus einer Hochzeit und zwei Tanzpartieen, die dem stillhaltenden Kunstfutterkarren als Schmiereimer dienen, überdem aus einer Arrestation und einem Verhöre, das der Zuschauer innerhalb der vier Wände eines isolirten Nothhäuschens zu sehen bekommt; daran schließt sich eine Entweichung, zäh' wie Pech, die im Voraus das Wiedereinfangen des Flüchtlings mit großen Buchstaben notificirt, wobei die Gerichtsdiener und Gensd'armes mit ihrer gewöhnlichen Bravour und schönen Haltung einige kühne Manöuvres ausführen, bis endlich die versteckte Spiralfeder der verbrecherischen Umtriebe in der Person eines vermeinten Hausfreundes aus

Licht, die Braut unter die Haube, der fälschlich Angeklagte in Freiheit und das Drama zum glücklichen Schluß kommt.

Der historische Stoff ist übrigens geschickt verwebt, das Autorenpaar hat von den französischen Advokaten gelernt, wie die Termine der fortschreitenden Entwickelung festgesetzt und benutzt werden müssen. Ausser dieser justesse d'esprit in der Darstellung des Corpus delicti läßt sich nichts loben. Der Ausgang wird durch die potenzirten Spannungen ziemlich aufgehalten, das Gefühl liegt auf der Folter, das Theater verwandelt sich in eine Marterkammer und zwar um so mehr, je unvermeidlicher und gewisser die Nothwendigkeit der erfreulichen Krisis einleuchtet. Ein Drama, wie das vorliegende, muß ganz besonders dem Ende im Sturmschritt zueilen, ja wo möglich mit Trampolinsprüngen; so erfordert es der herrschende Geschmack. Das Ingredienz der Tölpelei gehört zum stehenden Charakter des Delinquententheaters; die seynwollenden Cartouches sind meistens so dumme Bestien, daß sie deshalb noch ganz besonders von unten auf gerädert zu werden verdienen, ehe der Strang ihnen die letzte Ehre erweist. So hat Verini, angeblich ein Alt-und Lademeister des Diebshandwerkes, dergestalt alle Sinne verloren, daß er seinen ehemaligen Spießgesellen nicht wieder erkennt, obgleich ihn derselbe auf seiner geheimen Fährte bei jedem Schritte als Spürhund des schußfertigen Verhängnisses nachschleicht und zwar in der handgreiflichsten Pantomime. Wer nicht sehen und hören kann und dennoch gegen zwanzig Jahre mit heiler Haut stiehlt, der darf füglich für das neueste Weltwunder passiren. Dabei spielt Verini, ohne auch nur ein Sandkorn zur Logik zu haben, den Plumpert auf die zudringlichste Weise; es fehlt wenig so vertritt er auch die Stelle des Bräutigams. Freilich heißt er auf dem Theaterzettel Freund des jungen Bonval, diese Freundschaft steckt aber im Drama selbst wie das Ungeziefer hinter den Tapeten. Kurz Verini stellt den Nothnagel des französischen Theaters, den Confident in Gestalt einer Misgeburt dar, welche die Decke des erborgten gräflichen Namens nur schlecht verhüllt. Daß der vermeinte Morin, seit sechzehn Jahren das schreckliche

Opfer des Bösewichts, den er unerwartet auf einer Stelle wiederfindet, wo daß Glück der Rache ihn, den unerkannten Vater selbst zum Wiedergewinn der verlornen Tochter führen kann, daß er dessen ungeachtet, begünstigt, bestürmt durch das Zusammentreffen aufferordentlicher Umstände, sein unverdientes Elend noch länger tragen will, abgeschreckt durch die verkehrte Theorie des point d'honneur, dieß beweißt hinlänglich den Mangel aller wahren Natur und Kraft und versetzt unsere Theilnahme in eine marionettenartige Welt. Ein so passives Wesen, wie dieser Morin, läßt sich nicht einmal mit Erfolg in den Brei der Rührung zerstoßen; denn was wir bei näherer Prüfung wegen seiner Ohnmacht gering schätzen müssen, hört auf, ein edles Mitgefühl zu erregen. Vielleicht muß man diesen Mangel des Drama zum Theil aus den Fehlern der französischen Justiz erklären.

Die Besserungspolizei der deutschen Sprache muß dem Bearbeiter wider Willen einige Ausstellungen machen; denn eigentlich greift sie damit der Theaterverwaltung in ihr Amt, welche die überspringenden Böcke wie billig zuerst auf dem Manuscript märzt, damit selbe die Schauspieler nicht stoßen, welche im gelehrten Deutschlande mit der Grammatik meistens auf gespanntem Fuße leben. So ließ sich unter andern verlauten: „Der Herr Bonval" Hat der Schauspieler den Artikel der, als Martinsgans zum Besten gegeben. Dann wird der Herr Darsteller des Brouillon wohlthun, seinen Reichthum künftig besser zu sparen. „Er ist kein Verbrecher. Ich bin es, der es sagt." Das klingt, im ersten Augenblick, als wolle sich das sagende „Ich selbst" des Verbrechens anklagen. Die Darstellerin, Madame S. die als Dame freilich nicht wohl den Corrector machen kann, lieferte damit eine halbe Parodie des berühmten Moi der Medea bei Corneille. — „Mein Aufpasser von diesem Morgen u. s. w." kann sowohl der Aufpasser seyn, den jemand abgeschickt, als derjenige, der ihn beobachtet hat. „Von diesem Morgen" ist in der vorkommenden Verbindung auch eine unangenehme Klette; für Mitternachtsprosa geht sie freilich hin. Die Consecutio temporum hinkte an meh-

tern Stellen gar gewaltig, noch mehr die Präcision und Schlagfertigkeit des Ausdrucks. Doch die beiden letzten Requisita sind leider mala domestica der deutschen Conversation.

III.

Die Schule der Alten. Lustspiel in fünf Akten. Aus dem Französischen des Herrn (sic) Kasimir Delavigne, metrisch (!) übersetzt von J. F. v. Mosel.

Schon der Titel dieser Uebersetzung enthält drei Verstöße, einen gegen die Regeln der Correktheit, einen zweiten gegen die Convenienz unserer gesellschaftlichen Sprache, einen dritten gegen die Prinzipien der französischen Verskunst. Das französische Lustspiel heißt, wenn wir nicht sehr irren: l'ecole des vieillards. Dieser Titel läßt sich unmöglich durch Schule der Alten übersetzen. Giebt es denn nicht auch alte Frauen? kennt Herr von Mosel blos vieillards? Er treibt die Artigkeit gegen die Matronen entweder zu weit, indem er ihnen das Alter abspricht, wofür sie ihn eines Tages belohnen mögen; oder er ignorirt sie völlig, und das werden sie ihm noch weniger vergessen. In der Poesie giebt es für uns ferner keinen Herrn Casimir Delavigne, der preiswürdige Dichter heißt viel schicklicher Casimir Delavigne schlechthin. Diese Nacktheit des Namens bildet, so zu sagen, den poetischen Adelsbrief, und der Curialstyl der falschen, krähwinkelnden Höflichkeit muß keinem Ritter der poetischen Ehrenlegion diese einfache Auszeichnung schmälern wollen. Würden wir nicht Alle lachen, wenn jemand von den Oden des Herrn Klopstock, oder gar des seligen Herrn Klopstock redenwollte? Dergleichen geht allenfalls hin auf dem Titel einer französischen Leichenrede. Es ist endlich ein müßiger Zusatz, wenn Herr von Mosel seine Uebersetzung metrisch nennt, denn französische Alexandriner verdienen gar nicht diese hochtönende Phrase; es ist genug, wenn man sie still ins Deutsche überträgt und die beibehaltene Form dieser Versart anspruchslos nebenher erwähnt. Die Franzosen selbst

haben, streng genommen, kein Metrum weder ein quantitirtes, noch ein accentuirtes; sie begnügen sich als gute Rechenmeister, die Sylben, und nach ihnen die Versfüße zu zählen. Der geistreiche, geschmackvolle Sprachkenner Kolbe, welcher die französische und deutsche schöne Literatur mit eben so vieler Anmuth als Gründlichkeit umfaßt, hat über den Wortreichthum der französischen und deutschen Sprache ein nicht genug zu empfehlendes Buch geschrieben, worin er unter andern auf eine neue und scharfsinnige Art die Möglichkeit zeigt, auch auf die französischen Verse das System des Accents anzuwenden. In diesem annähernden Sinne konnte denn auch wohl von einem französischen Metrum gesprochen werden. Eben derselbe philologische Kernmann entwickelt höchst einleuchtend aus dem Genius der beiden Sprachen, warum der französische Alexandriner den nachgebildeten deutschen so entschieden an Vieltönigkeit übertrifft. Herr von Mosel hat daher wohlgethan, die französischen Alexandriner gegen die bei uns eingebürgerten fünffüßigen Jamben zu vertauschen; und wenn er sein Kunststück für ausserordentlich hält, so mag er es denn auch metrisch nennen. Der Verse des ersten Aktes sind gereimt, die der vier übrigen ungereimt. Es bleibt immer ein unsymmetrischer Uebelstand, wenn einem Ueberseter für die gleichmäßige Vollendung seines Geschäfts der Athem so schnell ausgeht. Nimmt man die Sache arithmetisch streng, so lassen sich zufolge der metrischen Consequenz in fünffüßigen Jamben auf keine Weise solche Schuldner, wie die folgenden rechtfertigen:

„Für einen Philosophen schicket
„Sich dieses zweite Stockwerk besser."

Der Ueberseter ist bei dieser Gelegenheit aus übermäßigem Respekt vor dem Philosophen offenbar unters Dach gezogen. Diese metrische Subtraktion findet sich noch an mehrern Stellen.

Die Uebersetzung leidet an mannigfaltigen Gebrechen; bald ist sie undeutsch, bald steif, bald fliegt sie zu hoch, so daß man glaubt den Ossischen Homer zu hören, bald stolpert sie wieder zu tief am Boden hin; besonders befremdet an ihr die unmusikalische Ausführung, denn mancher verbotenen und häßlichen Reime nicht zu gedenken, so

raſpeln die aufeinander folgenden Conſonanten oft dergeſtalt an ſich herum, daß man beim Recitiren Anfälle des Ohrenzwanges befürchten muß. Dieſe ſtrenge Behauptung erfordert natürlich ſtrenge Belege, da ſie einen Schriftſteller von ſonſtigem Anſehen betrifft, der noch dazu als Vorſteher des Wiener Hoftheaters in ſeiner ausgezeichneten Stellung die ernſthafteſte Beurtheilung verdient; denn Nachſicht kann und wird der Mann nicht verlangen, der vor vielen andern ſchon wegen ſeines Verhältniſſes zu den Wiener Hofſchauſpielern und den übrigen Theaterdirektionen, dem Publikum ein leuchtendes Beiſpiel geben muß, wie er deutſche Kunſt und Sprache ehrt. Herr von Moſel iſt in der muſikaliſchen Literatur nicht unrühmlich bekannt, ſeine Aeſthetik der Tonkunſt wird von billigen Kennern mit Recht geſchätzt; auch ſeine Ueberſetzung einer Geſchichte der Tonkunſt von Jones mag eine zeitgemäße Arbeit heißen, obwohl ſie für deutſche Leſer auf dem heutigen Standpunkt der muſikaliſchen Cultur noch ſehr einer tiefergreifenden und eigenthümlichen Ergänzung bedarf; dazu kommen endlich noch mehrere gelungene Aufſätze in dem ehemaligen Leipziger Kunſtblatte, deren Werth die dortigen Muſageten mit gewohnter Liberalität und Kennerſchaft mehrmals öffentlich gerühmt haben. Außerdem ſteht Herr von Moſel, wie ein Correſpondent der Abendzeitung von Wien aus meldet, an der Spitze der Oppoſition gegen Roſſini, woran er im Ganzen genommen ſehr wohl thut, obſchon eine eigene durchgreifende Compoſition, wie z. B. der Weberſche Freiſchütz, dem geſunkenen ſybaritiſchen Kunſtgeſchmack kräftiger aufhilft als ein Phantaſm der beſten theoretiſchen Gründe. Diejenigen Kritiker, welche in dieſer Zeit der wachſenden Verwirrung, mehr an die Ewigkeit der Kunſt, als an den Wechſel des Modegeſchmacks denken, wollen außerdem finden, daß Herr von Moſel bei ſeinem an und für ſich löblichen, ja preiswürdigen Widerſtande in ſeiner muſikaliſchen Kritik noch lange nicht hoch genug ſtehe, und von manchem einfallenden Seitenlicht geblendet werde; ſie ſetzen hinzu, daß ſich das muſikaliſche Verdienſt des Antagoniſten, inſofern er Compoſiteur iſt, zu dem des Roſſini ungefähr verhalte, — das Beſte auf jeder Seite zuſammengeſtellt —

wie das schmeichlerische Talent des beliebten Italieners zu dem urkräftigen Genie des unendlichen Mozart. Sie stützen diese Meinung hauptsächlich auf den Moselschen Cyrus, eine Oper, von der ein Spötter irgendwo behauptet, der steinerne Gast habe die Hauptparthieen ausgearbeitet. Diese Notizen waren wir dem Namen des literarisch und bürgerlich angesehenen Mannes schuldig. Ganz anders liegt das Blatt, wenn wir ihn jetzt als Uebersetzer beurtheilen sollen. Auf diesem Felde geht es ihm mit der Poesie gerade so, wie dem guten Spätling Danville mit seiner jungen Frau Agnese. Da die Theaterkritik des Merkur keine Bücklinge macht, nicht einmal vor den Heroen in der Nachbarschaft, so kann sie die Halbgötter in der Entfernung eben so wenig im Tone der Unterthänigkeit behandeln.

Akt 1. Bonnard nennt fast in den ersten Worten seinen Freund Danville einen ehemaligen Schiffsherrn, auf dem Theaterzettel heißt er Schiffskapitain. Was soll gelten? Vermuthlich der Schiffskapitain; dieser wollte sich nicht im Netze der Jamben fangen lassen, daher der Schiffsherr. Herr B. hatte in der Rolle des Danville den ehemaligen Schiffskapitain gerade eben so wie Herr von Mosel völlig verschluckt. Wer wird deshalb eine Sektion anstellen, um dem Sitze des Uebels auf den Grund zu kommen? Da es aber auch hinkende Jamben giebt, man nennt sie auch wohl Skazonten, Danville obendrein an Podagra leidet, welches sich auch den Jamben des Uebersetzers mitgetheilt hat, so hätte der Schiffskapitain wohl ein metrisches Unterkommen finden mögen. Statt läss'st sollte ein musikalischer Uebersetzer nicht läß'st gebrauchen. Wenn Rossini von diesem Verstoß gegen die Grammatik hört, so begeht er im Vertrauen auf die Auktorität seines alten Gegners sogleich zehn Fehler gegen den reinen Satz, wo er sich sonst mit einem begnügt hätte. Nicht doch! Que parole? wird er sagen.

Ei ja doch! Hättest du's vorher erfahren,
Mir abzurathen hieltest du für Pflicht.

Die Consecutio temporum fordert hier streng ge-

nommen: Du hättest gehalten oder du würdest gehalten haben. Es war die Pflicht des Ueberſetzers dieſe Zeitform durch eine geſchickte Abbreviation oder Wendung einzuführen. Das Tempus iſt in der Grammatik ſo wichtig als das Tempo in der Muſik; und dort wie hier hilft der Taktirſtab nichts ohne feines Gefühl. Agneſens Gattin will von Havre nach Paris ziehen. Dieſer triviale Ausdruck kommt häufig vor. Iſt denn von einem Demé-nagement in der Stadt die Rede? Und ſelbſt dann wäre das Wort noch zu unedel; ziehen mögen allenfalls die Iſraeliten in der Wüſte, denen in dieſem Fall die vierzig Jahre ihres Nomadenlebens trefflich zu ſtatten kommen. So nennt ſich Danville auch irgendwo den Miethsmann des Grafen d'Elmar. Fi donc! Ein Graf und ſein Miethsmann ſpielen eine häßliche Doppelfigur; in der gebildeten Sprache der mittlern Stände giebt es aber überhaupt keine Miethsleute; zur Miethe ſitzen (ſo lautet die Redensart in ihrer derbſten Vollendung) nur Hans und Kunz. Danville redet von dem Hauſe, das er ſeit geſtern bewohnt. „Des Grafen d'Elmar iſt's" erwiedert darauf Bonnard. Iſt's gehört als Wort unter die Bürgengel der deutſchen Sprache. Wer ſich ein Vergnügen machen will, der laſſe einen Franzoſen unſer „nichts" ausſprechen; will er aber die Marterprobe aufs Höchſte treiben, ſo biete er ihm zum Ausſprechen „iſt's" an. Cela dechire tout les oreilles, que les entrailles — wird er ungefähr bei der Gelegenheit ſagen. Der Uebelklang war leicht zu vermeiden durch die einfache demonſtrative Wendung: „des Grafen d'Elmar Haus." Kaſſier, eine Benennung, die häufig widerkehrt, ſcheint mir nach der Analogie nicht ſo richtig als Kaſſirer. Abelung läßt beide Wortformen zu, ohne ſich genauer zu erklären, woran er unrecht thut; denn in der Sprache iſt kein Ausdruck dem andern an Gültigkeit vollkommen gleich. „Mein Sohn gefällt ſich nur in Einſamkeit." Es muß ſchlechterdings heißen: in der Einſamkeit, er müßte denn eine Stadt bewohnen, die zufällig Einſamkeit hieße. Kein kleines Sümmchen braucht's u. ſ. w. Beucht's iſt

als Zischwort von demselben schweren Caliber wie ist's; dabei hängt ihm eine gewisse populäre, vielleicht selbst provinzielle Unart an, die einer metrischen Uebersetzung, deren Handlung in Paris spielt, schlecht zusagt. Warum nicht lieber: Kein kleines Sümmchen gilt's? — Besser ist es wenigstens als braucht's, weil das ch vor dem t, dem Apostrophe und dem s dem Aussprechenden keinen Lungenstich versetzt; die liquida gleitet dagegen sanft über die Zunge, weswegen sie auch der Professor Globus in seiner Poetik den Götterlaut nennt. Ein göttlicher Einfall! — Bonnard beschreibt im vorübergehenden Entzücken ein Himmelskind, das gewisse Leute für ihn ordentlich wie ausgesonnen hätten, er sagt: „Sie ließen eigens sie für mich erschaffen." Herr Mosel theile uns das Arkanum mit, wie man solche Wunderdinge auf deutschem Boden zu Stande bringt. Die Nachfrage ist bereits in Dresden sehr stark, so viele Engel auch hier sind; gegen diese Schöpfung, meinen selbst die Musiker, sey die Haydnische Schöpfung ein bloßer Wassertropfen. Im Franz. steht vielleicht das verbe, créer dort ist der Ausdruck erlaubt; in einem ähnlichen Sinne rühmen die Pariser bekanntlich einem Schauspieler nach: qu'il a créé le carnetière. Die Deutschen denken bei der pygmalionischen Schöpfung schöner Mädchen philosophischer als die Franzosen, sie brummen halb verdrießlich in den Bart: Aus nichts wird nichts! — Genius der Sprache, wie bist du zugleich auch Genius des Volkes! Unter andern wird das arme Weibchen, Madame Danville, statt — zwischen „in vier Wände" gesperrt. Herr von Mosel ist grausamer als die Kerkermeister, von denen seine Uebersetzung redet; er mauert ja die allerliebste Frau ordentlich lebendig ein, und zwar nicht Einmal, sondern Viermal, in Betracht der vier Wände. Er hat sich hier offenbar an den Kopf gestoßen und ist aus der Schule der alten Ehemänner in die Schule der alten Uebersetzer gerathen. Nachdem Valentin seinem Herrn geklagt hat, wie Madame ihn als Courier unmäßig ausgelacht habe, antwortete Danville:

„Wärst du gestürzt, sie würde dich beklagen."

Hier findet sich ein neuer Fehler gegen die consecutio temporum. Es muß heißen: „Wärst du gestürzt, sie hätte dich beklagt.“ Statt des ehrlichen Valentin ist hier Herr von Mosel gestürzt; es wird unter den Lesern gewiß einige Agnesen geben, die um ihn Leid tragen. Valentin ruft einmal aus: „Am ärgsten quält mich unsere — Kutsche.“ Dieses höchst widerwärtige, durch und durch plebejische Wort, das man des warnenden Beispiels wegen durch den ärgsten Klepper über die Grenzen der bessern Conversationssprache hinausschaffen muß, hat nichts für sich als das Ansehen — des Kutschers. Wagen ist der schicklichere, allein statthafte Ausdruck; Kutsche klingt im Kreise der guten Gesellschaft für ein gebildetes Ohr ärger als Schubkarren. Danville fragt, „zu was“ Madame ihren Diener Valentin gemacht habe. Dieser antwortet: zu ihrem Läufer. Valentin, ein alter Matrose, ist hoffentlich kein Neutrum; es muß statt „zu was“ „wozu“ stehen. Ein andermal ist vom Tafeldienst die Rede. Von diesem wird darauf gesagt: „So eins“ was in dieser Verbindung undeutsch ist; der Ausdruck muß mit Protest nach Wien zurückgeschickt werden, vielleicht macht er dort mehr Glück als in Dresden. „Ich hab' es oft gesagt,“ erzählt Valentin,

Wird eine Frau da herein gehen
So muß ich dort hinaus.

Da herein ist ein Jambus, der den Pfeil unter der Fußsohle trägt. Der Gegensatz zwischen herein und hinaus erfordert gerade die höchste Präcision der Aussprache, besonders durch Hebung der Endsylbe, diese ist aber metrisch rein unmöglich. Sollte nicht die folgende Lesart richtiger seyn? Ich hab' es oft gesagt, (dieß mag Valentin des bessern Verständnisses wegen wiederholen)

Tritt eine Frau mir dort herein
So muß ich hier hinaus.

Das Einschiebsel mir hat im Munde des Bedienten eine gewisse populäre Anschaulichkeit und herein scheint auch treten an dieser Stelle besser zu eigenen als dem ge-

hen. Man kommt nämlich in diesem Falle lieber herein, als daß man hereingeht, zumal wenn jemand drinn ist, und diesen Ausdruck braucht. Herein und hinein sind wohl zu unterscheiden.

„Ihr seht, ob für (loco?) den Abend man gedacht." Das Lustspiel sieht ja fast aus, wie die Wiener in Dresden. Was mag denn der Abend an der Donau denken, daß man ihn ablösen kann? Hier bei uns denkt er rein gar nichts, obgleich er viel hören muß, z. B. in unserm Hoftheater, worüber er den Kopf schütteln müßte, hätte er einen, wie Herr v. Mosel will. „Die Beine schmerzen mich." Viel zu gesucht für einen alten, ausgedienten Matrosen, der in einem Anflug von kecker Laune lieber sagt: „Die Knochen — oder wenigstens — die Füße thun mir weh." Doch nein — ich habe dießmal Unrecht, wenn ich mich recht erinnere, hat Danville seinen Valentin mit der Gicht angesteckt, und dann muß man freilich dem Ausdruck seine gichtrische Feinheit lassen. Einen Augenblick vorher, ist von einem Gedicht die Rede. „Es war latein" — heißt es darauf. Nicht doch! „Es war lateinisch" — oder es wird ein deutscher Barbarismus daraus. Warum denn nicht: „lateinisch war's" —? Daß Mad. Danville in der deutschen Grammatik schwach ist, verzeiht man einer sonst correkten Frau auf deutscher Erde gern; die Franzosen nehmen es freilich mit der Sprachrichtigkeit auf ihrer Bühne strenger; allein auf unsern Bretern würde das Weltende nahe seyn, wenn eine Schauspielerin Deutsch verstände; ist vollends der Herr Gemahl auch Schauspieler, so ist es ohnehin ausgemacht, daß die Kinder ihrer Sprachehe Bastarde sind, und um kein Aufsehen zu erregen, auch seyn müssen. Agnese sagt zu Danville: „Ein stilles Lesezimmer Dir zu stiften." Wäre Agnese nicht so ein artiges Weib, ich ließe sie wegen dieses projektirten Lesestifts sogleich in dasselbe einsperren. Ein Lesezimmer stiften, kommt heraus, wie einen Spaziergang in's Werk setzen oder einen witzigen Einfall ausarbeiten. Noch einmal findet sich „das brauchte Geld." Warum nicht: da hieß es — Geld! Brauchen ist impersonaliter in die-

sem Sinne durchaus nicht — zu brauchen. Danville erklärt gegen Madame:

Uns trennet nicht der Jahre Unterschied,
Vergessen macht ihn mir Dein zart Benehmen u. s. w.

An dieser Stelle hat die Wiener Uebersetzung mit den Berlinern Schwesterschaft getrunken; es muß heißen: Vergessen macht ihn mich Dein zart Benehmen. Man löse die Redensart in ihre grammatische Construktion auf, und der Beweis liegt am Tage. „Dein zart Benehmen macht" — soviel als läßt — „mich (wen oder was) vergessen" — (und was denn?) Antwort: ihn, nämlich den Unterschied der Jahre. So ergiebt sich der doppelte Accusativus durchaus von selbst. In der tief verwickelten Lehre des französischen Participiums kommt ein ähnlicher Fall vor, der indessen gegen andere höhere Schwierigkeiten noch kinderleicht ist. Bei jemanden wohlgelitten seyn, kann man auch nicht sagen, sobald derselbe insbesondere allein darunter gemeint ist, wie z. B. hier ein einzelner, bestimmter Protektor, — ich glaube — der Minister. „Nichtchens Grazie" ist ein so heilloser Strich auf der Violine unserer Sprache, daß alle Saiten derselben vor Schrecken über eine solche grazienhafte Berührung springen. Hier sind die vorzüglichsten Mißgriffe, die uns im ersten Akte begegneten.

Das in Rede stehende Lustspiel gehört unter die schwächern Produkte des vielversprochenen Casimir Delavigne. Man hat zwischen ihm und dem tiefschauenden, gemuthvollen, frommbewegten Lamartine von mehrern Seiten eine Parallele zu ziehen versucht, auf die natürlich der politische Partheigeist der Franzosen lebhaft einwirken mußte; ist doch sogar diese unästhetische Befangenheit selbst auf einige deutsche, kritische Blätter übergegangen. Nach dieser oberflächlichen Ansicht, die mit dem innern, absoluten Werthe der Poesie nichts gemein hat, wird Lamartine als Herold der Ultra betrachtet, so wie dagegen Casmir Delavigne für das Organ der liberalen Parthei gilt. Jener verdankt seinen Ruhm hauptsächlich den mit Recht bewunderten Méditations poétiques, einem Werke, in dem

die französische Denk- und Sinnesart gleichsam eine neue, schönere, unergründliche Welt, wenn auch nicht überall gefunden, doch durchgängig geahnet hat, und dessen hinreißende, harmonische, kühn emporschwebende Sprache am besten zeigt, wie ein wahrer Genius auch mitten durch die Versteinerung der Tageskultur sich eine Bahn zu brechen weiß, die man früher für unmöglich hielt. Will man Casimir Delavigne in Absicht auf den Ruf der erwähnten **Méditations poétiques** seinem großen Nebenbuhler Lamartine am würdigsten zur Seite stellen, so muß man wohl vor allen Dingen die **Messeniennes** des Erstern dazu auswählen, in welchen er mit den ergreifendsten Tönen die Gefühle einer würdigen Freiheit, unantastbaren Ehre und felsenfesten Tapferkeit besungen hat, zunächst zwar in Beziehung auf das Fest der Wiedergeburt, zu dem sich Griechenland gegenwärtig anschickt, aber zugleich klingt auch an vielen der schönsten Stellen, wie ein verborgener Chor, der tiefe und gerechte Schmerz nach, welcher sein vaterländisches Herz über die Zeichen der Zeit zerreißt. Wer aber in Sachen der Kritik keiner andern Betrachtung Raum giebt als derjenigen, welche jedes Kunstwerk an und für sich ohne schielende Seitenblicke aufdringt, der wird Lamartine den Preis des Vorzuges eingestehen müssen, besonders nach den Entscheidungsgründen der deutschen Sinnesart. Eine durchgeführte Charakteristik beider ausgezeichneter Dichter ist hier nicht zulässig, ja selbst als Dramatiker kann Delavigne nicht näher zur Sprache kommen.

Seine école des Vieillards glänzt durch schönen Styl, angenehme Beredtsamkeit, leichte Beobachtungsgabe, gefällige Heiterkeit, die übrigens noch etwas anders ist, als das Salz des Witzes; aber alle löblichen Eigenschaften zusammengenommen, können das Lustspiel nicht auf eine besondere Höhe stellen. Die ganze, ausgesprochne Absicht ist im Grunde verfehlt, das Werk ist nicht sowohl eine Schule der alten Ehemänner, als der Ehemänner überhaupt. Was thut denn Agnese, das in Paris nicht jeden Tag tausend und tausend jungen Ehemännern begegnet? Wer den alten Herrn eine eigenthümliche Lektion geben will, muß nicht das gesammte Männergeschlecht dazu

einladen. Und wie kann das Beiſpiel des Einzelnen, unter einer ſo dürftigen, monotonen Umgebung eine Schule für die Mehrheit abgeben? Soll dieſes geſchehen, dann muß, wo nicht eine Gallerie verſchiedener Individualiten auftreten, wie in Moliere's école des femmes savantes, doch wenigſtens eine reiche, intereſſante Verwickelung vorherrſchen, welche in ſchnell wechſelnden, eindringenden Situationen den Punkt der Lehre von mehrern Seiten in ein vollkommenes Licht ſetzt. Außer dem Gimpel Danville erſcheint ſonſt kein betrogter Herr als Bonnard, und wie ſchwach iſt die Liebesepiſode deſſelben angeleimt, ſo daß man kaum weiß, ob man ſie mehr einen Zufall, oder Nothnagel nennen ſoll. Sämmtliche Charaktere ſind außerdem mehr aus den flüchtigen Erſcheinungen des Tages obenhin zuſammengeſetzt, als aus einer tiefern oder originellern Anſchauung hervorgegangen. Agneſe fällt als Charakter ſogleich auseinander, wenn man ihn auch nur leiſe anrührt. Ihre Naivetät, welche die Liebesbewerbung des Grafen ſo gar nicht verſtehen will, iſt von einer ſo trübſelig beſchränkten Art, daß es in Paris ſchwerlich ein einziges Beiſpiel davon außerhalb der Bühne giebt. Es iſt wahr, Agneſe iſt eben erſt aus Havre gekommen, wo ſie ſich allerdings etwas ſtark in die Auſtern vertieft haben kann, wenn ſie nur nicht ſo geiſtreich, lebensfroh, eitel, verſchwenderiſch geſchildert würde. Solche Agneſen pflegen einen Liebesantrag allenfalls auch in Hieroglyphenſchrift zu verſtehen, ſie leſen gemeiniglich in den Herzen der Männer mit Teleſkopen und dirigiren ihre Correſpondenz durch Telegraphen. Warum hat aber der geiſtreiche Dichter dieſe offenbare Blöße gegeben? Weil er es als ein Mann von Welt und Takt, noch dazu als liberaler Schriftſteller nicht mit den Pariſerinnen verderben darf, die am Ende in Paris allein die Baſis der wahren Conſtitution ſind. Vive la charte!

IV.

Der Kuß nach Sicht. Lustspiel in einem Akt, nach dem Französischen neu bearbeitet von Theodor Hell.

Die Kritik müßte anstehen, diesen trockenen Wechsel zu honoriren, wenn er nicht durch den Kuß à vista zu einem massen würde. Ein trockner Wechsel und zwar unter der Firma Theodor Hell! Kann diese Trassant (Ausstellet) seyn, da sie hinter dem Schilde der Bearbeitung die baare Zahlung in Person geradezu versagt, und überhaupt seit Jahren in Theatereffekten nur Geschäfte macht, worüber die Stockbörse des Pariser Repertoir Buch und Rechnung führt? Wie paßt folglich hier der Name eines trockenen Wechsels? Das ist theaterkritische Wechselreiterei, sträfliche Rezensentenagiotage; so werden diejenigen Sprachmäkler sagen, welche für die Wahl der Ausdrücke bloß ein altes, aber kein neues Münzrecht anerkennen. Referent prägt aber nun einmal gern auf eigene Hand, wenn auch keine Souverainsor, doch Scheidemünze, und fügt deshalb mit consequenter Licenz hinzu, daß der Kuß nach Sicht eigentlich ein Kellerwechsel ist. Die Kaufmannssprache bezeichnet mit diesem Ausdruck diejenigen Wechsel, bei welchen sowohl die Namen des Trassanten als Remittenten erdichtet sind. Bei dem Bearbeiter, der als Remittent so gut für das Indossiren zu sorgen weiß, springt die Erdichtung aus dem Pseudonamen hinlänglich in die Augen; was den französischen Trassanten betrifft, so ist der Name des Verfassers insofern erdichtet, als er geflissentlich verschwiegen wurde, wenn ihn nämlich der Bearbeiter kennt, woran wir nicht zweifeln wollen. Aus diesen Gründen zusammengenommen, läßt sich der Kuß nach Sicht allerdings für einen Kellerwechsel erklären, was den Obscuranten in der Liebe ganz recht seyn mag. Wie es dem Giriren desselben im Publikum gehen wird? So etwas lehrt am sichersten die Zeit; das Präsentiren ist dabei in den besten Händen. Dresden, wo die Küsse zu Ehren des holden Geschlechts nie flau gehen, beson-

ders seitdem man im hiesigen Wechselrecht die Respekttage abgeschafft hat, acceptirte mit Vergnügen. Der Pächter Bastian, der die Schuldverschreibung des Kusses einkassiren soll, würde noch eine viel ergötzlichere Figur geworden seyn, kontrastirte der tölpische Bauernsinn nicht so auffallend mit der lustigen Intrigue. Nach der Zeichnung des Charakters zu urtheilen, muß ihm Sauerkraut mit Kloß unfehlbar besser schmecken, als jeder Kuß auf Sicht. Das Lächerliche liegt bloß in der Situation und ermangelt aller persönlichen Motive. Die eingeflochtenen Erzählungen sind undramatische Bandwürmer, sie machen den Schauspielern nicht viel weniger zu schaffen, als einst die Schlangen dem Laokoon. Die Fabel besteht mit Ausnahme des Kusses in zertretenen Abschnitzeln, welche die stumpfe Kunst des Theaterbesens auf einen Haufen gekehrt hat. Mit einem Worte: das Lustspiel unterhält, wie die Pointe einer übel eingekleideten, langgezerrten Trecoanekdote.

Theodor Hell hat den Kuß zufolge des Theaterzettels neu bearbeitet. Von wem rührt denn der alte Kuß her? Wir kennen den Vorgänger nicht. Es thut uns aufrichtig leid, an dieser sogenannten neuen Bearbeitung vielerlei ausstellen zu müssen, zuvörderst verschiedene Vergehen gegen den deutschen Ausdruck.

Oberst von Hallen fällt in eine falsche Consecutio Temporum in Betreff der Ausstattung, die er Gretchen verspricht. Er behandelt den Fragepunkt der Sache als gegenwärtig und drückt ihn durch den Indikativ aus, da doch hier wegen der nothwendig bedingten Sprechweise einzig und allein der Conjunktiv richtig ist. Es muß nach dem Zusammenhange heißen: ich hätte oder ich würde dich ausgestattet haben, wäre ich nämlich von deiner Hochzeit unterrichtet gewesen. Der Oberst wußte wirklich davon, und zwar hatte ihm Gretchen kurz vorher selbst diese Nachricht mitgetheilt. Fanny sagt: ich habe erfahren, daß sie für das nächste Fest zum Rosenmädchen bestimmt seyn. Hier muß ist stehen, denn die Kraft der Aussage ist im Vorhergehenden völlig bestimmt, und drückt dieselbe Gewißheit auch

dem Folgenden auf. Die Partikeln der Conjunktion entscheiden nirgends an und für sich, sie empfangen ihren jedesmaligen Werth erst durch den Sinn der Umgebung. Fanny sagt ebenfalls ganz unrichtig: was ich Schlimmes bei ihm erdenke, das trifft auch ein. Es muß heißen: was ich von ihm erdenke, und auch durch diese Verbesserung ist der Ausdruck noch nicht ganz geheilt. Wahrscheinlich liegt dem Erdenken das französische imaginer zum Grunde. Dieselbe Fanny läßt sich ungefähr — wer kann dergleichen vom ersten flüchtigen Anhören genauer ins Gedächtniß fassen! — in den Worten vernehmen: „diese schmerzlich süßen Erinnerungen, sie wollen nicht aus dem allzugetreuen Gedächtniß weichen." Trägt man denn die Erinnerungen anders als in dem Gedächtniß? Das ist ein Pleonasmus, ein idem per idem, nicht besser als die Worte: diese schmerzlich süßen Erinnerungen, wie innerlich sind sie nicht! Aus ähnlichem Grunde ist noch die Rückerinnerung ein verwerfliches Wort, weil Niemand sich vorwärts erinnern kann. Schlimm steht es auch mit der Phrase: „er glaubt dem, was ihn anzuklagen scheint." Steht nicht vielleicht im Französischen: il ajoute foi à ce —? Im Deutschen klingt dem für diese Verbindung zu persönlich, und mit diesem Eindruck will sich das später folgende was nicht vertragen, es läßt auf ein neutrum zurückschließen. So hört man kömmt statt kommt. Dieser Fehler ist übrigens ziemlich allgemein. In Lessings Schriften hat er zu einer beißenden Bemerkung Gelegenheit gegeben. Soviel von den grammatischen Fehlern, wozu sich in der zweiten Aufführung des Lustspiels leicht noch eine Nachlese halten läßt.

Auch beleidigten verschiedene Ausdrücke das feinere Gefühl der Schicklichkeit. So hat z. B. das poetische Schild des Gasthofs „zum rothen Haarbeutel" etwas Anstößiges für den edlern Geschmack, es erweckt den Nebenbegriff einer Winkelherberge und verletzt in sofern die Begriffe, welche sich mit den gesellschaftlichen Verhältnissen eines Obersten unmittelbar verknüpfen. Das Einflechten der sprichwörtlichen Redensarten: zumal der folgenden: „wenn das am grünen Holze geschieht, was soll aus dem dürren

werden," oder: „einen Kuß in Ehren kann Niemand verwehren" — bleibt billig aus der guten Gesellschaft verwiesen, es ist längst auf das Volk übergegangen, und die zuletzt angeführte Gnome macht höchstens noch auf einer Bauernhochzeit einigen Eindruck, wenn der Richter oder der Schöppe die Braut ans Kinn faßt. Auf ähnliche Weise verhält es sich mit der Anwendung mehrerer veralteten Ausdrücke; ein moderner Bearbeiter geht ihnen billig aus dem Wege. Vieles, was vor mehrern Jahren Glück machte, ist gegenwärtig mit Recht außer Cours gesetzt, oder man muß ihm wenigstens durch geschickte Verbindung seinen ehemaligen Reiz erhalten, wenn es nicht möglich ist, ihm einen neuen zu geben. So hat z. B. das ursprüngliche schöne und treffende Wort: finnig durch den Mißbrauch fuselnder Männchen und mondsüchtiger Frauenzimmerchen bei allen Personen von Takt seinen Credit verloren, es kann jemanden in einer Anwandlung des Unwillens halb und halb von Sinnen bringen durch seine unsinnige Gemüthlichkeit. Was soll man wohl zu den Seladons, den Amadis, den Siegwarts u. s. w. sagen, welche der Kuß nach Sicht aufs neue producirt, nachdem diese guten, alten Gesellen für die Bäthe der heutigen Conversation längst zur ewigen Ruhe eingegangen sind? Eher möchte es angehen, den Siegfried von Lindenberg zu citiren, wenigstens ist er noch nicht so verbraucht, wie jene Romanhelden. Einmal wird sogar von einem Nebenstehenden, wenn wir nicht irren, von dem Oberst von Hallen, in der dritten Person gesprochen, und zwar von gnädigen Frauen. Zu den Unziemlichkeiten des Ausdrucks gehören ferner einzelne unstatthafte oder doch ungefällige Wortformen, die sich sämmtliche Herrschaften ohne Bedenken erlauben. So muß man Wiedervergelt hören für Wiedervergeltung; ähnliches Abkneipen wiederholt sich bei mehrern Gelegenheiten. Ja, selbst das Geschlecht der Hauptwörter ist nicht durchgängig in Ehren gehalten worden; vielleicht lastet dieser Fehler indessen auf den Schauspielern, die ex suis oder ex suibus das masculinum, femininum und neutrum verwechselt haben, wenn es vergönnt ist, den Scherz eines berühmten

voilologen über die Variantensammler auf Mimen überzutragen. Ausserdem sind mannigfaltige Mißklänge durch augenblickliche und bedeutungslose Wiederholungen von Worten entstanden; dahin sind auch die schleppenden Uebersetzungen des französischen infinitif der Vergangenheit zu rechnen. Doch von der Musik der Sprache sollte eigentlich nicht die Rede seyn, diese Forderung übersteigt fast eben so sehr den Willen als die Kraft der gewöhnlichen Bearbeiter. Endlich verräth sich nirgends eine bemerkenswerthe Spur von geistreicher Umbildung, nationalem Anpassen, man müßte etwa den deutschen Namen Wachtelberg dahin ziehen. Zu diesem Ausspruch fühlt man sich berechtigt, auch ohne das Original zu kennen. Es soll hoffentlich nicht schwer werden, diese Induktion auf Verlangen zur Strenge eines Beweises zu erheben, sobald der Kellerwechsel am Lichte der Sonne zu lesen ist.

V.

Marie. Schauspiel in drei Akten aus dem Französischen v. Theodor Hell.

Die Baronin Freiheim hat — wenn wir recht gehört haben, denn das Geständniß der Baronesse scheint etwas dunkel — das Unglück gehabt, eher ein Kind als einen (legitimen) Mann zu bekommen. Die verbotene Frucht dieser Tragikomödie ist Marie. Die Ehre des veilchenblauen Jungfernkranzes mag durch diesen Querstrich freilich verloren gegangen seyn, aber die Baronin weiß sich zu helfen, sie schreibt auf ihre eigene Hand ohne Wissen und wider den Willen ihres stolzen Vaters die Ehestiftung und mit dieser stürzt sich der Geliebte oder vielmehr der heimliche Gemahl auf's Schlachtfeld, in der Hoffnung, mit kriegerischen Lorbeeren die Blöße seiner Armuth zu decken, dadurch das bisherige Hinderniß der gesetzmäßigen Heirath auf die Seite zu schieben und die angeknickte Brautfrau endlich coram omnibus heimzuführen. Die Rechnung schlägt indessen fehl, der martialische Liebhaber muß das

Hochzeitbette mit dem Bette der Ehre vertauschen und die Baronin Freiheim wird Wittwe, ohne daß sie je in manum mariti gekommen. Dem armen Findelkinde geht es nach seiner Geburt beinahe wie dem kleinen Moses, nur mit dem Unterschiede, daß jenen die Prinzessin Thermuthis aus dem Schilfe holte und Mariechen dagegen dem Schulmeister Sturz unter die Hände kommt, der sie als Pflegetochter in aller Weisheit des Himmels und der Erde, besonders aber in der edlen Deklamationskunst erzieht. Die Mutter, getäuscht durch eine falsche Nachricht, hält ihre Tochter für todt und in einer starken Minute enthüllt sie ihrem Bruder, dem Baron Walding, das drückende Geheimniß einer schwachen Stunde. Nach vollendeten Studien wird Mariechen Jungfer bei einer Dame auf dem Lande und hält sich in diesem schweren Stande taktfester als ihre Mutter, von der sie übrigens nichts hat als ein Kreuz, das sie bei ihrer Geburt zum Angebinde bekommen.

So bestätigt sich auch an ihr und der Baronin Freiheim die alte Wahrheit, daß zu dem ersten Kreuze gar zu gern ein zweites kommt. Julius von Hochberg, Neffe des Baron Walding, lernt Marien kennen in dem romantischen Dorfe Buchthal, wo sie dient — oder Gott besser's — konditionirt. Er ist hin vor Liebe, giebt sich jedoch nicht in seiner edelmännischen Gestalt zu erkennen, sondern nimmt eine ländliche Maske vor. Auch in Marien ruft das Echo der Liebe laut wie ein Kukuk, aber zugleich rein wie die Stimme der Nachtigall; um dem Werben des jungen Mannes zu entgehen, hat sie Herz genug, Buchthal zu verlassen und findet sich als emerita wieder bei ihrem Pflegevater, dem Schulmeister Sturz ein. Bald nach ihrer Ankunft — der Ort, wo sie auftritt, gleicht in Absicht auf sein Inkognito ihrem Liebhaber — erlangt sie die Ehre einer Audienz in dem herrschaftlichen Hause; zufolge der vorhergegangenen schulmeisterlichen Unterhandlungen soll sie bei der Baronin Freiheim in Dienst treten. Sie besteht bei der Gelegenheit eine Leseprobe — die heutigen ästhetischen Kammermädchen können alle deklamiren, seitdem sie das Nähen verlernt haben — die deklamatorische Kunstexekution geräth zufälligerweise auf eine Elegie, be-

titelt: „das arme Kind," worin Marie, ohne daß sie es auch nur von fern ahnet, ihre eigene Geschichte vorträgt zur tiefen Erschütterung der Baronin Freiheim.

Julius von Hochberg erscheint, die wahren Verhältnisse seiner Person klären sich Marien auf, sie erschrickt über den tiefen Abstand der Geburt zwischen ihr und ihm und beschließt, unter diesen Umständen, der Liebe zu entsagen. Die Baronin Freiheim, die schon früher durch mehrere überraschende und zusammentreffende Incidenzpunkte aus dem Leben Mariens an ihre todtgeglaubte Tochter mächtig gemahnt worden ist, enthält endlich durch das ihr einst mitgegebne Kreuz die vollkommenste Gewißheit, daß das Kammermädchen in spe ihr Kind ist, und damit sie die Wahrheit in ihrem ganzen Lichte erblicke, leuchten bei der Entdeckungsscene sechs Fackeln. Das Julius von Hochberg Marien nun heirathet, versteht sich von selbst und wenn das Glück gut ist, so muß das Schauspiel bei der Fortsetzung zum vierten Akte nothwendig mit einem Kinde schließen, wie es im ersten damit angefangen hat.

Sollte es vielleicht Rigoristen geben, die Lust haben für die Jungfrauschaft und Winkelehe der Baronin Wendheim in die Schranken zu treten? Diese mögen zuvörderst erwägen, daß besagte Dame nur eine eingebildete Person ist, folglich ist auch ihre Jungfrauschaft oder Ehe nur eingebildet und warum soll eine Einbildung nicht die andere wecken? Ob man von einer Heirath, die ein Mädchen gegen den Willen und ohne Vorwissen des Vaters vollzieht, *κατα γαμους ἱερους ἐνδον αυτλάδων*, sagen kann, mögen die Juristen entscheiden, solche besonders, die selbst heirathslustige Töchter haben. Wie man auch darüber denken mag, sie behält das Ansehen eines Nothankers und wir haben nicht Lust in ein Rettungsboot zu springen, um das schiffbrüchige Paar ans feste Land zu setzen; wir wollen lieber scherzen als rudern. Und wozu überhaupt so viele Umstände mit einer Person machen, die den traurigen Heldenmuth besitzt, sich ihres Kindes zu entäußern? Gegen diese schwere Schuld ist der Verlust des Jungfernkranzes nur eine mäßige Schwachheit. — Muß man sich

nicht quälen, um den moralischen Pedanten zu beweisen, daß ein kleiner unschuldiger Einfall kein Ausfall ist!

Von den sechs Fackeln, die der Baronin Freiheim bei der Entdeckung ihres Kindes leuchten, bittet sich die Kritik fünf aus, um den fünf Todsünden dieses Schauspiels ins Antlitz zu sehen.

Die erste Todsünde ist der gänzliche Mangel dramatischer Entwickelung. Daß Marie die Tochter der Baronin Freiheim ist, erräth man viel zu früh. Der Bau steht vor den Augen der Zuschauer bereits fertig, während der Dichter mit seinem deutschen Bearbeiter noch emsig am Gerüste herumzimmert. Das Publikum möchte Beiden jeden Augenblick entgegenrufen: „Wir wollen allenfalls in euerm neuen Hause wohnen, sogar mit unserm Eintritt den Miethzins bezahlen, aber verschont uns nur mit der Zimmermannsrede vom Dache herab!“ Ein Schauspiel, das sich ohne Hilfe des Dichters fortspinnt, bleibt allerdings ein großes mechanisches Kunststück, ein seltener schlagfertiger Automat, und wenn es der berühmte Kaufmannsche Trompeter sehen könnte, er würde gewiß vor Neid zu blasen aufhören; aber ein Kunstwerk ist es nicht, denn das was jeder auf eigene Hand ausführen kann, wie z. B. Schlafen, Träumen, verdient unmöglich diesen Namen.

Mit dieser ersten Todsünde hängt die zweite nahe zusammen, ja sie darf zugleich für die Mutter derselben gelten, weshalb ihr eigentlich der Vortritt gebührt hätte. Diese zweite Todsünde ist die durchgängige Schwäche der Erfindung, der vollkommenste Extrakt einer poetischen Unkraft. Nicht einmal die Erkennungsscene, auf welche das Ganze losstolpert, ist auf eine interessante, vielweniger auf eine originelle Weise herbeigeführt. Das Kreuz als Beglaubigungsmittel der Identität würde allenfalls einen Werth haben, wenn es groß genug wäre, den Dichter zum Lohne seiner wohlfeilen Anstrengung daran zu nageln.

Die dritte Todsünde ist die unendliche Schläfrigkeit, mit welcher das Schauspiel sich zu Bette legt; es schleicht mit den Tritten eines Faulthiers und holt dabei aus, wie ein Elephant. Die Langeweile wird zwar überall, besonders aber von vorn herein in so starken Dosen dargereicht,

daß Hufeland dieses Schauspiel vortrefflich als Mittel brauchen könnte, für seine Kunst, das menschliche Leben zu verlängern. Die drei Akte wirken in der That wie zwölf.

Die vierte Todsünde betrifft die grobe Verletzung alles feinern Gefühls, die so weit geht, daß man den Verfasser nach den Proben, die er davon gegeben hat, eher für einen Grönländer als für einen Franzosen halten möchte. Wie peinigend ist unter andern die Rede, in welcher die Baronin ihre Schuld dem Bruder gesteht, peinigend vorzüglich auch darum, weil sie ihr Bekenntniß ablegt, als wäre es eine vorgeschriebene, auswendig gelernte Beichte; und wie hölzern nimmt der Bruder diese Entdeckung auf, ohne auf irgend eine Art würdig einzugreifen. Das Geständniß selbst ist außerdem nur schwach motivirt; wer siebzehn Jahre ein Vergehen verschweigen kann — siebzehn Jahre ist Marie alt — dem müssen ganz andere Dinge den Mund öffnen als hier geschehen. Doch das ist Alles nur ein schwacher Vorgeschmack gegen den gewaltigen Imbiß der Undelikatesse am Ende des Schauspiels, wo die Erkennung der Tochter unter den Augen der Bedienten vor sich geht. Schade, daß der Schulmeister nicht Zeit hatte, die Bauern durch ein Circulare zu dieser Feierlichkeit einzuladen.

Die fünfte Todsünde ist endlich jene Komposition von Nichts, die es auf keiner Seite zu einer bestimmten Theilnahme kommen läßt. Schauspiele werden gewöhnlich, um gute Braten aus ihnen zu machen, mit der geschmolzenen Butter der Rührung übergossen; deutsche Gaumen soll diese Zubereitung besonders reizen, wie wir es an Kotzebue, dem großen Leibkoche des gemüthlichen Publikums sattsam gesehen haben. Aber auch die Rührung will in unserm Drama nirgends durchbrechen, kurz an ein Thränenlabsal war so wenig zu denken, daß selbst die schönste Seele Mühe hatte, nur einige leise Seufzer auszustoßen. Ob Marie das Beten in Deutschland oder Frankreich gelernt hat, muß dahin gestellt bleiben; ich stimme indessen für Deutschland, denn sie

trieb es mit einer Bravour, die zuletzt in fallende Sucht umschlug. Wenn Krämpfe anstecken könnten, würde es manche Patientinnen gegeben haben. Schauspiele pflegen auf die Sinne zu wirken, sie sind meistens volle Gelage für Augen und Ohren, auch diese Mirmeß fehlt unserm Drama. Schauspiele bedürfen des Witzes, um so starke Einbußen zu decken, aber auch der Witz wird in unserm Schauspiel nirgends zu Gaste gebeten und so stellt sich die fünfte Todstunde als die traurigste Atonie dar.

Niemand wird es anders als dankbar anerkennen, daß Herr Theodor Hell die deutsche Bühne so fleißig mit französischem Gute versorgt, sollte auch der Verdienst dabei größer seyn als das Verdienst. Man kann das Bearbeiten fremder, zumal französischer Produkte, wie es jetzt gäng und gäbe ist, füglich die theatralische Stallfütterung nennen. *) Diesmal hat sich Theodor Hell unglücklicherweise in der Wahl des Futterkrauts stark vergriffen, indem er Unkraut dafür ansah. Wie konnte er sich aber so gänzlich über den Theatereffekt seines Vorbildes täuschen? Wer so lange auf und mit dem Theater Geschäfte macht, sollte billig einen richtigern Takt erworben haben. Was gilt die Wette, Marie wird in ihrer deutschen Gestalt nirgends gefallen? Hat sie dieselbe gewonnen, so mag sie in Dresden wieder versprechen und ich leiste öffentliche Abbitte.

Ueber den Werth der Bearbeitung läßt sich in Ermangelung des Originals nicht gründlich urtheilen. Es genügt an einigen Bemerkungen. Bei einer zweckmäßigen Behandlung des vorliegenden Stoffes mußten schlechterdings die drei Akte in zwei, oder noch besser in einen zusammengeschmolzen werden. Marie, wie sie jetzt leibt und lebt, ist ein Bandwurm, der den Schauspielern eben so viel Noth macht als den Zuschauern. Die Elegie: „das arme Kind," scheint der Form und Ausführung nach auf deut-

*) Damit der geneigte Leser an diesem Ausdruck keinen Anstoß nehme, sey es erlaubt an den berühmten Superintendenten Herder zu erinnern, der auf seiner Reise in Italien die Frage: „Wie er sich denn so lange von seinen Schaafen entfernen könne," mit der Antwort abfertigte: „Wir haben die Stallfütterung eingeführt." Was ein Herder sagen durfte, wird auch seinen Verehrern frei stehen.

schem Grund und Boden gewachsen zu seyn, sie ist so undramatisch ausgedehnt und übersirnißt, daß es einem unzufriedenen Kritiker leicht werden dürfte, seiner Klage über die erste Elegie in einer zweiten Luft zu machen. Abgegriffener Wort- und Bilder-schmuck thut's nicht; Kürze, Einfachheit, gerades Zusammentreffen mit den vorliegenden Verhältnissen war Noth. Die Elegie ist so kraus herausgeputzt, als hätte sie ein junger Troubadour gedichtet, der mehr sich selbst als seinem Gegenstande huldigt. Wie viel der Bearbeiter aus eigenen Mitteln geleistet hat, ist aus dem obenangeführten Grunde nicht auszumitteln. Warum nennt denn Marie ihren französischen Vater nicht laut vor dem Publikum? Ist er etwa unbekannt? Ist es nicht genug, daß sie von der Mutter ausgesetzt wurde? Da geht Theodor Hell offener zu Werke, er nennt sich, obgleich er das Kind bloß aus der Taufe gehoben hat. Außer der Elegie, die offenbar deutsches Verdienst anspricht, kamen auch sonst noch manche Deutschheiten vor, z. B. die Namen Walding, Freiheim, Julius v. Hochberg, Sturz, Brander; Marthe ist sogar altdeutsch. Mit der Baronin Freiheim ist es sichertlich auf eine Intrigue angelegt, ihr Name klingt wie eine Satyre, sie war auch wirklich viel zu frei daheim. Buchthal muß seinem Klange nach ein schönes Dorf seyn, der Ort der Handlung dagegen gewiß ein schlechtes Nest, da der Bearbeiter ihn nicht angeben wollte. Doch das Allgegenwärtige hat keinen bestimmten Aufenthalt, und so sey Marie mit ihrer Umgebung dem gesammten Deutschlande einverleibt, wie ehedem die Bücher mit dem Druckort: Germanien. Niemand wird auch so leicht herausbringen, in welchem Lande des deutschen Vielreichs die Personen spielen; Sachsen sind es nicht, denn sie reden nicht meißnisch und Adelung würde sie nimmermehr als Mitbürger anerkennen. Es ist nothwendig, das **corpus delicti**, das in gar vielen **corpusculis** herumfliegt, deutlich und mit aller Ruhe ins Licht zu setzen. Wäre nur der Schulmeister Sturz zugegen, der Mann könnte mithelfen.

„Das Mädchen, dem Sie singen gelehrt haben." Es muß heißen: das Sie singen, oder dem

Sie das Singen gelehrt haben. Da in dem Schauspiel ein Gesanglehrer vorkommt, so wäre demselben billig auch ein Lehrer der deutschen Grammatik zu wünschen. Findet Sie, daß dein Vorlesen sie ermüde. Es muß heißen: daß es sie ermüdet. Die volle Bestimmtheit, mit der in dem hier vorausgesetzten Falle gesprochen wird, erfordert durchaus den Indikativus. Es giebt aber Vokative unter den Deutschen, die bei jeder Wendung nach dem Conjunktivus schielen. „Wenn sie erst dort ist," sagt der Schulmeister Sturz, „dann würde ich sie besuchen." Es muß heißen: „Wenn sie erst dort ist, dann besuche ich sie," oder „werde ich sie besuchen," oder „wäre sie erst dort, dann u. s. w." Der Modus, der im Vordersatze herrschet, kann auf dem Wege der vorangestellten Bedingung nicht aufgehoben werden, er zieht eben durch sie auch den Nachsatz an sich. — „Ich will es einrichten, daß sie auf ihre Liebe zu mir zu reden kommt." Wenn einmal vom Einrichten die Rede ist, so wird es gut seyn, dasselbe auch auf die angeführten Wortverrenkungen auszudehnen. Nur immer zu zum zu! — „Sie hatte einen Kummer." Den Kummer hat man nicht wie etwa das Fieber, obwohl er bei gewissen Fällen in ein Gallenfieber übergehen kann. Der Fehler steckt hauptsächlich in dem eingeschobenen Artikel, der den Kummer so recht eigentlich wie eine abgezählte Heerde vor sich hintreibt. — Der Ausdruck: „er hat geholfen dich zu erziehen," schmeckt nach dem französischen Ursprung; die Deutschmacherei mit dem Dorfe Buchthal ist dafür keine Entschädigung. — Ihm verdanke ich die Qualen. Das heißt doch großmüthig seyn, wenn man selbst über Qualen Quittungen fuhrt und sie mit dem Ausdruck unterschreibt: „Dankbar erhalten." — Bewahre mich der Himmel dafür! Es muß heißen: „Bewahre mich der Himmel davor!" Wer anders redet, der kommt in die Hölle der Sprachrhadamanthe. Diese unrichtige Wendung wird öfter wiederholt. Die angezeigten Sprachfehler kommen faste alle im ersten Akte vor; einige andere sind dem Gedächtnisse entschwunden, über die noch bei weitem zahlreichern der letzten Akte, schweigen wir billig. Wahrscheinlich haben die Schauspieler einen guten

Theil der Schuld zu verantworten; immer bleibt es aber eine arge Nachlässigkeit, die deutsche Sprache so zu mißhandeln und mißhandeln zu lassen. Wer den französischen Theaterdichtern als Bearbeiter folgen will, der sollte vor allen Dingen auch ihre Achtung für die Rechte des Ausdrucks zum Muster nehmen.

VI.

Die Dame Kobold. Lustspiel in drei Akten von Don Pedro Calderon de la Barca, übersetzt von J. D. Gries.

Wenn wir uns über diesen weiblichen Kobold erst so spät herauslassen, der durch tumultuarische Rückwirkung auf das Dresdner Parterre ein doppelter Spukgeist geworden ist; so floß dieses Schweigen keineswegs aus dämonischer Furcht, sondern aus dem einfachen Grunde, der Insurrektion einige Zeit zu lassen, um sich von dem unternommenen Sturme zu erholen und die Früchte des Sieges in Bequemlichkeit zu genießen, mögen sie nun reif oder unreif seyn; sie werden im letzten Falle so süß schmecken als im ersten. Bei dieser Geschmacksrebellion müßten wir allerdings in Verlegenheit gerathen, hätten wir uns je so weit vergessen, unser Urtheil nach dem Gutachten der guten Tonangeber zu stempeln, oder bei der Ehrenlegion unserer schönen Geister zusammen zu horchen, oder irgend einem einzelnen Kunsttribunale nachzulallen; so aber hemmt glücklicherweise keine früher angelegte Fessel die Freiheit der offensten Mittheilung und wie man auch hier und anderswo die folgenden Bemerkungen aufnehmen mag; Selbstständigkeit der Ansicht soll ihnen hoffentlich Niemand absprechen, der überhaupt weiß, worauf es ankommt.

Es reicht jedoch nicht hin, sich loszureißen von dem Einfluß der unmittelbaren Umgebung; sondern es ist noch weit wesentlicher dem Chaos von Modegrundsätzen zu widerstehen, die in so vielen Köpfen über Calderon gähren. Die sogenannte neue ästhetische Schule, dieser fabelhafte Phönix, kämpft seinetwegen schon seit längerer Zeit mit einer angeb-

lich alten, die größtentheils ihr Jubiläum nach dem Schattenzeiger einer längst untergegangenen Sonne feiert. Jene vergöttert den Dichter nach einer Art von magischer Weisheitsformel auch in seinen offenbarsten Verirrungen und verlangt für dieselben, als wären sie die feinste Blüthe des Vortrefflichen, eine blinde, unbedingte Anbetung; diese ist nicht übel gesonnen ihm wegen seines ketzerischen Abfalles vom rechtgläubigen Aristoteles ein förmliches Auto da fé zu bereiten und zu diesem Akt der poetischen Gerechtigkeit möchte sie mit sinnloser Anmaßung das Holz aus den Wäldern des Alterthums herbeischleppen. Wer nun zwischen diesen beiden überspannten, schroff entgegengesetzten Parteien im Sinne der Vermittlung zum Ziele dringen will, der erscheint der einen wie der andern als eine ohnmächtige Zwitternatur, als ein verwahrloster Neutralitätsmensch, als ein alternirender Ueberläufer; dort spricht man ihm das poetische Gemüth ab, und hier den gesunden Blick; dort verweisen ihn die Romantiker zur Läuterung seiner Zweifel auf das Fegefeuer, wozu nach ihrer frommen Meinung der heilige Patricius des Calderon den schönsten Eingang bahnt; hier sperren ihm die ausschweifenden Antikischen für sein weiter Fortkommen das klassische Tollhaus auf, in dem sie selbst Sitz und Stimme haben. Deutschland ist vorzugsweise der Muttersitz, das Delphi dieser verkehrten Opposition, die mit ihrem verführerischen Beispiele mehr oder weniger auch die Fremde angesteckt hat; denn es giebt bekanntlich kein Volk der Erde, das uns in der Fertigkeit übertrifft, die Albernheit mit wissenschaftlichem Anstande, mit systematischer Gründlichkeit ins Blaue zu treiben; dieses tiefe, consequente Studium macht einen Hauptzug unserer gerühmten kritischen Universalität aus. Die babylonische Sprachverwirrung giebt einen schwachen Begriff von diesem Zwiespalt der Köpfe; denn in jener Zeit, welche unsere Philologen die goldne nennen müssen, verstand sich wenigstens ein jeder selbst; daran fehlt aber heutzutage viel.

Und was das Schlimmste ist, so schlägt der Streit über Calderons poetische Verdienste, sobald er in seiner tiefern Wurzel erfaßt wird, weit über das Gebiet der Literatur hinaus; denn er hängt aufs innigste mit jener weitver-

breiteten, unermeßlichen Trennung zusammen, welche gegenwärtig die Masse der gebildeten Zeitgenossen gleichsam in zwei feindliche tragische Chöre theilt, die sich unausgesetzt mit der eifersüchtigsten Aufmerksamkeit beobachten. Der eine ist mit Hartnäckigkeit dem Vergangenen zugekehrt; der andere schwelgt in den Bildern der Zukunft; jener verehrt stiller oder lauter in Calderon einen Bundesgenossen der zurückgewünschten Weltordnung; dieser erkennt eben deshalb in ihm einen heimlichen oder offenen Gegner der Verfassung, welche auf den Trümmern der Vorzeit gegründet werden soll. Auf diese Weise trägt die Stimmung für oder gegen Calderon bei allen denen, wo sie aus dem gehörigen Gleichgewicht tritt, allemal und nothwendig die Farbe der Stimmung, welche über die allgemeinen Angelegenheiten bei den einzelnen Theilnehmern herrscht, sie stehen einander gegenüber wie die Torys und Whigs in England, obgleich sie dem äußern Scheine nach nur die Grünen und Blauen bei den Wettkämpfen im römischen Cirkus vorstellen. Die helleren Geister sind sich freilich bewußt, wie ihr ästhetisches Glaubensbekenntniß mit dieser weltbürgerlichen Entzweiung zusammenhängt, wenn sie auch öffentlich darüber schweigen; aber der Troß, der gerade am stärksten ins Horn stößt, folgt lediglich seinem Instinkte, ohne daß er im Stande ist auf die Urquelle des durchgängigen Gegensatzes zurück zu gehen. Soll dieses Widerstreben in einzelnen Beispielen nachgewiesen werden, so ist A. W. Schlegel, wenn er von Calderon redet, unverkennbar ein Ultra und wäre es auch nur durch künstliches Zurückversetzen; er erinnert von dieser Seite lebhaft an Chateaubriand. Sismondi läßt sich füglich als sein liberaler Gegner ansehen, der die Rolle eines ästhetischen Benjamin Constant spielt.

Eine unbefangene, reine Kritik soll aber nirgends den Sinn einer Partei ausdrücken, sondern vielmehr von derjenigen Einheit ausgehen, welche die entgegengesetzten Richtungen unter sich sieht und mit würdiger Freiheit beherrscht. Daher ist es Pflicht, jede Ordnung der Dinge, die sich poetisch geltend macht, nach ihrer eigenen abgeschlossenen Sphäre zu betrachten, und sie in diesem Sinne mit dem

Systeme der allgemeinen, nothwendigen Schönheit zu vermitteln, ohne daß ein unnatürlicher Modell dazwischen tritt.

Dieses Verfahren ist nirgends nothwendiger, als wo, wie bei Calderon, die Verschiedenheit der religiösen Ueberzeugung ins Spiel kommt; von dem Glauben der Protestanten und Katholiken sollte hier nicht die Rede seyn, als insofern er poetischen Zwecken dient. Oder ziemt es dem Protestanten, auf dem Felde der Poesie strenger gegen den Katholicismus des Calderon zu seyn, als gegen die Mythologie der Griechen und Römer, die er als dem Ausdruck einer besondern Sinnesart ihr Recht widerfahren läßt, ohne sie nach dem Charakter des Christenthums zu messen? So schwer aber auch die geforderte Selbstentäußerung seyn mag, und so selten Jemand vollkommen zu ihr hindurch dringt, so hängt doch von ihr allein die Möglichkeit ab, den eigenthümlichen Geist jedes Kunstwerkes treu und tief aufzufassen.

Refer. gesteht die Schwäche seines liberalen Fleisches, verspricht aber dieselbe möglichst zu bändigen, denn ganz läßt sie sich nun einmal nicht austreiben, wie auf dem Dresdener Theater die Dame Robold. Ehe von dieser die Rede seyn kann, müssen wir dem Dichter überhaupt flüchtig ins Angesicht schauen. Wer diese Vorbereitung für einen Um- und Ab-weg hält, der weiß nicht, wie mißlich es ist, mit Gespenstern umzugehen. Sie blasen einem so gern das Licht aus, wenn man ihnen unvorsichtiger Weise zu nahe kommt.

Flüchtige Andeutung des Gesichtspunktes, aus welchem Calderon nach seinen Grundzügen zu beurtheilen ist.

Es giebt kein Vorurtheil, das so schnurgerade vom rechten Wege abführt, als die Vergleichungswuth, welche uns Shakespear und Calderon poetische Zwillingsbrüder machen will. Und doch ist dieser nichtige Traum unter uns seit längerer Zeit recht eigentlich an der Tagesordnung; er dient fortwährend als Beschwörungsformel, mit der man Wunder zu verrichten meint; einige ausgezeichnete Köpfe haben zuerst diesen hohlen Ton angegeben und ihnen folgt

nun, besonders unter dem jüngern Geschlecht, von allen Seiten der Haufen krächzender Nachbeter. Sehr natürlich, denn auf der Oberfläche mit willkührlichen Beziehungen lustig herumgaukeln, ist bequemer, als in die Eigenthümlichkeit der beiden dichterischen Genien einzudringen und jeden auf der Stelle zu suchen, wo er steht; außerdem gewährt es der Eitelkeit kein geringes Vergnügen, so wohlfeil den Kenner zu spielen. Calderon ist aber von Shakespear so unermeßlich verschieden, daß man ihn eher für seinen Antipoden als für seinen Nebenbewohner unter demselben Meridian halten darf; auf allen Punkten springt die entschiedenste Abweichung entgegen und zwar dergestalt, daß der Triumph des Britten auf keiner Seite einen Augenblick zweifelhaft bleibt. Shakespear strebt nicht blos nach dem poetischen Universum, er weiß es auch wie aus einer Centralsonne zu beleuchten; er ist der Sprecher der gesammten Menschheit in allen den Dingen, welche auf den ewigen Grundfesten des Lebens und der Natur beruhen; Calderon ist blos König in einem einzelnen Reiche, seine Herrschaft erstreckt sich nicht ungefährdet diesseits der Pyrenäen; wer ihm von ganzer Seele huldigen will, muß das Costum der spanischen Denkart und Sitte anlegen, und auch diese strahlt nicht immer in der vollen Glorie ihrer nationalen Reinheit, sie verschwebt oft im Dunst einer etiquettenmäßigen Manier. Shakespear giebt nicht nur immer die Charaktere der Geschichte in ihrem innern Zusammenhange unverfälscht wieder, auch wenn er die äußern Zeichen der Zeit verwischt; sondern er mahlt auch Gestalten, die bloß Eingebungen seiner schöpferischen Phantasie sind und dennoch so wahr, so organisch, daß man schwören möchte, sie müßten irgend einmal als Ergänzungen der Menschheit wirklich werden; Calderon geht selten über gewisse stehende Charakterformen hinaus, und auch diese entwickelt er oft mehr in fliehenden Dekorationen als in scharfgezeichneten Umrissen; häufig ordnet er dem verschlungenen Spiel der Intrigue oder dem mächtigen Interesse des letzten Zweckes die erschöpfende Durchbildung der Natur auf, ohne sich um die ausgeführte Verschmelzung der sittlichen Farben sonderlich zu kümmern, diese geht vielmehr nur zufällig nebenher und

doch besteht ein Haupterforderniß der dramatischen Meisterschaft in dem richtigen Ebenmaße der verwebten Bestandtheile, so daß nirgends eine Beeinträchtigung entsteht. Shakespeare erfindet und ordnet den Stoff seiner Dichtungen größtentheils mit der Untrüglichkeit des Instinkts, selbst da noch, wo der Gegenstand auf den ersten Blick zu widerstreben scheint; er versteht im ganzen Umfange die schwere Kunst, alle Massen im durchsichtigen Guß innerer Nothwendigkeit zu verbinden; er führt auf Flügeln zum Ziele, ohne daß einzelne Merkzeichen in der Figur von Wegweisern die beschriebene Bahn verrathen; Calderon läßt die Absichtlichkeit seiner Entwürfe zu stark hervorblicken, er pflegt Richtungen einzuschlagen, die einer vorausgesetzten Uebereinkunft folgen, sein Raffinement ist ergiebiger als seine Inspiration, und sicher hat er dabei eben so sehr dem eigenen Triebe nachgegeben, als dem herkömmlichen Geschmack seiner Zeit. Shakespear waltet mit seiner Phantasie in einem Himmel voll Sterne, in denen sich das Licht der Poesie tausendfältig bricht; Calderon breitet einen Blumenteppich aus, der zwar die köstlichsten Gewürze haucht, aber in der Mischung des Duftes dringt die Vervielfältigung der Absenker zuweilen übermäßig hervor; die balsamische Kraft erquickt, aber die Nerven des Geistes lassen hier und da nach bei der Ueberfülle des wiederkehrenden Reizes. Shakespear herrscht über einen Humor, dessen Blitze treffen, wann und wo und wie er will, der das Tiefste offenbart und das Gemeinste nicht selten zu adeln oder doch zu entschuldigen weiß; Calderon hat in seinem Witz einen Feenstab, der oft entzückende Zaubereien hervorruft, aber über die Mysterien der Menschheit gleitet derselbe nur leise dahin und zuweilen fällt er dem Magus auch wohl ganz aus der Hand. Der weite Abstand der beiden Geister fällt endlich nirgends mehr in die Augen, als da, wo sie denselben Vorwurf behandeln, z. B. das Geschick Coriolans; sie weichen übrigens auch da, wo sie sich am meisten nähern, noch immer so beträchtlich ab, daß sie genau betrachtet nur in der allgemeinen Größe ihrer dichterischen Natur zusammenstimmen, die auch wohl einzig und allein die unstatthafte Vergleichung veranlaßt hat, und fortwährend begün-

stigt. Man glaubt gewöhnlich etwas sehr Triftiges zu sagen, wenn man sie als Romantiker zusammenstellt; mit der deutschen Romantik ist es indessen, nach den Grundsätzen des Köhlerglaubens ungefähr eben so bestellt, wie mit Fausts Mantel; man kann mit ihr, wie mit diesem, über Stock und Stein, queer durch Klüfte und Lüfte segen; aber am Ende der Reihe stellt sich hier wie dort Mephistopheles ein. Noch hat Niemand auf eine befriedigende Weise das specifische Wesen des Romantischen feststellen können, es lebt unter uns mehr nach einer stillen Voraussetzung als in klarer Erkenntniß, und dürfte vielleicht mit dem Kerne einer hohlen Nuß große Aehnlichkeit haben. (Vergl. die Vorrede zu dem von mir übertragenen „Paris wie es ist des St. Domingo)." A. W. Schlegel, der in Verbindung mit seinem Bruder zu den Ersten gehört, welche nach der Meerenge der Romantik steuerten, will sie aus dem Christenthume ableiten, indem er dem Heidenthume, damit der Gegensatz desto schneidender werde, bloß die Hülfe der sinnlichen Ausbildung übrig läßt; die ganze Erörterung macht aber nur die Wirkung, wie ein Gleichniß zwischen Tod und Leben. Jean Paul fühlte bei der zweiten Ausgabe seiner ästhetischen Vorschule das Ungenügende der neuen aufgestellten Ansicht; er gab ihr eine Erweiterung, die seinem Geiste und Herzen gleichviel Ehre macht, und die aufgeführte Scheidewand an mehrern Stellen durchlöchert. Göthe berührt den Streit der Romantiker und Klassiker in seinen Heften über Kunst und Alterthum; auch er weiß die Parteien nicht zum Frieden zu zwingen, wie er denn die ganze Sache von der bequemsten Seite nimmt. Solger, der A. W. Schlegels dramatischen Vorlesungen vielfältig mit Glück und Einsicht widerspricht, übergeht dieses Schisma mit Stillschweigen und verweist auf seine anderweite Auseinandersetzung. Clodius hat im Hermes eine Erörterung versucht; die Verwirrung ist dadurch dem ägyptischen Labyrinth nun näher gekommen. Gewisse Urformen (Typen) des poetischen Vermögens lassen sich nicht läugnen, sie sind unzertrennlich von dem besondern Geiste der Völker und Zeiten; ob aber gerade

das Klassische und Romantische nach der üblichen Auffassung alle die verschiedenen Lebenskeime der Phantasie in zwei hart abgesetzten Saatfeldern umschließt, das muß bis auf kräftigere, schlagende Beweise noch dahin gestellt bleiben. Gesetzt endlich auch, das Romantische wäre ein unverkennbares Gegenbild des Antiken; so reicht es darum noch lange nicht hin zu einem Schmelztiegel, um Shakespear und Calderon verwandtschaftlich darin aufzulösen. Denn offenbar hat es auch wieder, wie jede Gattung die Arten enthält, eben so verschiedene Lebenskreise, und in welches eigenthümliche Gebiet nun Shakespear oder Calderon gehört, das ist eben die Frage, die nach dem gewöhnlichen Verfahren mit unbegreiflicher Gleichgiltigkeit hinausgeschoben wird. Haben die vorstehenden Bemerkungen Giltigkeit, so dürften sie auch das freiere Verständniß Calderons befördern helfen.

Eine zweite Täuschung besteht darin, daß man ein allgemeines Urtheil über Calderon ausspricht, ohne dasselbe auf die Gesammtheit seiner dramatischen Werke zu gründen, die nach ihrem Werthe und ihrer Abzweckung höchst ungleich sind. Sie zerfallen in Klassen, wovon keine einzige in unserer Geschmackstheorie einen festen, abgerundeten Platz einnimmt; für jede ist ein eigener Maaßstab anzusetzen, und auch bei einer und derselben weicht der Gehalt der einzelnen Arbeiten so bedeutend von einander ab, daß sie aufs strengste geschieden werden müssen. Indem sie aber die Anwendung aller fremden Gesetze aufs bestimmteste ausschließen, und schlechterdings immer nach ihrer stark ausgeprägten Originalität gewürdigt werden wollen, erweitern sie zugleich das Feld der Kritik und legen ihr die Pflicht auf, die ewige und höchste Regel des Schönen auch in den ungebundensten Variationen zerstreuend nachzuweisen. Es giebt viele Kunstwerke, an denen sich der Genius verherrlicht hat und die in kein Fach der Theorie hineinpassen: darf man ihnen darum die Rechte ihrer Natur verkürzen, weil sie dem Bau der gewohnten Ordnung widerstreben? Ist Lessings Nathan deshalb weniger treff-

lich, weil er der hergebrachten dramaturgischen Titulatur spottet?

Wie es in der Natur Spielarten giebt, welche die ursprünglichen Kennzeichen der ihnen verwandten Geschlechter mit freiern, scheinbar willkührlichen Zügen umschreiben, während sie dennoch auf den Quell einer gemeinschaftlichen Abstammung hindeuten; so finden sich auch in der dramatischen Poesie Uebergangsstufen, die zwischen den vollkommen geregelten Kunstbildungen mehr oder weniger schwanken, und zwar dergestalt, daß auch noch durch die gewagteste Abweichung die Spur der Verwandtschaft mit jenen letztern durchblickt. Um gerecht gegen diese gebrochenen, schillernden Erzeugnisse zu seyn, ist es unumgänglich nothwendig, sie von der einen Seite auf das allgemeine Gesetz zurück zuführen, dem sie trotz ihres befremdenden Ansehens in geringerer oder größerer Entfernung folgen, und auf der andern zugleich ihren spezifischen Unterschied nach giltigen Bedingungen anzuschlagen, woraus sich denn beim Zusammenrechnen der getheilten Ansprüche die reine Summe des jedesmaligen Werthes mit Sicherheit ergiebt.

Diese vermittelnde Kritik ist Calderon selten wiederfahren, wiewohl er derselben mehr als jeder andere Dichter bedarf, wegen der oben angeführten Verschiedenheit seiner Werke. Sie mögen hier nach den Klassen folgen, in welche sie *) der löbliche Fleiß eines verdienten Literators zum bequemen Ueberblick geordnet hat; es versteht sich, daß dieses Aufzählen, je nachdem der Standpunkt der Zusammenstellung genommen wird, auch anders ausfallen kann. Die beiden vollständigsten Sammlungen der Calderonschen Comedias enthalten 108 Stück, die unzweifelhaft für ächt gelten; bei der Sorglosigkeit des Dichters für den Druck seiner Werke, insofern sie nicht religiösen Inhalts waren, darf man annehmen, was man auch sonst aus zuverlässigen Nachrichten weiß, daß wir unter der angegebenen Zahl

*) Fr. Wilh. Valentin Schmidt in den Jahrbüchern der Literatur No. 17, 18, 19.

nicht Alles besitzen, was er geschrieben hat. Zu den erwähnten 108 Schauspielen gehören 22 Intriguenstücke, 22 heroische Schauspiele im engern Sinne; 9 Schauspiele aus der spanischen Geschichte oder Sage; 10 Schauspiele, deren Inhalt aus der alten oder neuen Geschichte, mit poetischer Freiheit und selbst Willkühr umgebildet ist; 6 Schauspiele, deren Inhalt sich an ältere Romane und Gedichte schließt; 17 mythologische Festspiele mit beliebigen Abweichungen von dem Inhalt und Geist der antiken Fabel; eine Burleske oder Karrikatur der zuletzt bemerkten Art; 4 symbolische Dramen; 8 geistliche Schauspiele, und 5 Dramen aus der Heiligen-Legende.

Es giebt wohl gegenwärtig wenige Freunde der spanischen Dichtkunst, die sich rühmen dürfen, den ganzen Calderon gelesen zu haben. Sismondi ist so aufrichtig zu gestehen, daß er nur dreißig seiner Schauspiele näher kennt, wenn man dieser runden Zahl trauen darf. Diese ungemeine Fruchtbarkeit, die sich theilweise auf Bezirke des dramatischen Feldes gewendet hat, welche in unserer heutigen Kritik noch eine leere, unangebaute Stelle bilden, erklärt sattsam, wie unendlich schwer es ist, und welche gewissenhafte Umsicht es erfordert, einen so vielfach versuchten Geist in seinen mannigfaltigen Bestrebungen zu erfassen und aus dem Inbegriff seiner Thätigkeit die Wurzel zu ziehen. Unter den angegebenen Reihen seiner Werke ist keine einzige, die nicht ihre eigenste und sorgfältigste Beachtung verdiente, sey es in Absicht auf den herrschenden oder wechselnden Ton, die hervortretende Bestimmung, den vorliegenden Gegenstand, die gewählte Behandlungsweise, die technische Sprachform und was sich sonst noch in dieser Art heraushehen läßt.

Zum erläuternden Beispiele dienen am besten seine Frohnleichnamsstücke oder autos sacramentales, auf welche er selbst in seinem Alter den höchsten Werth legte, indem er die Hervorbringungen seiner weltlichgesinnten Muse, als wären sie in Unehren geborene Kinder, mit verachtender Gleichgiltigkeit zurückstellte. Wie A. W. Schlegel von Alfieri treffend bemerkt, man müsse seine

Tragödien nicht bloß als Werke des Geistes, sondern noch weit mehr als Thaten des Mannes betrachten; so rücken auch die Autos von Calderon nur in ihr volles Licht, wenn man sie als religiöse Weihungen ansieht, an denen er mit dem tiefsten Ernste seines Gemüths hing. Daß in ihr auch belustigende Auftritte und Personen vorkommen, die ein aufgeklärter Geschmack kaum im Possenspiele erträgt, widerlegt das Gesagte nicht. Dieser grelle, widerwärtige Kontrast ist ein Auswuchs der derbsinnlichen Naivetät, welche der herrschende Volksglaube nährte und das Bedürfniß erschütternder Reizungen begünstigte, wie denn die Moralitäten und Mysterien des Mittelalters Aehnliches laut bezeugen. Da das Frohnleichnamsfest sich auf die höchst wirksame substanzielle Gegenwart Christi bezieht, so kann es wohl eine phantastische Sinnesart ungefähr eben so erregen, wie bei den Alten eine mythologische Vision, die im kindlichen Verkehr mit gastlichen Götterecscheinungen neben ehrfurchtsvollem Grauen auch den freudigsten Jubel erregt. Schiller beschreibt denselben mit erhöhter Umdeutung in den Worten:

Sagt, wie bewirth' ich
Der Erdgeborne,
Himmlischen Ehre?
Götter was kann euch
Der Sterbliche geben,
Hebet zu euerm Olymp mich empor.

Bedenkt man ferner, daß die Feier der geheimnißvollen Ceremonie, welche die Autos verherrlichen sollten, das sichtbare Unterpfand einer allgemeinen Sündenerlassung vorstellte, wenigstens nach den rohen, leidenschaftlichen Begriffen der Menge; so kann es nicht in Erstaunen setzen, daß ein so überschwängliches, zauberhaftes Glück das Gemüth in wilden Sprüngen zu einem wechselnden Rausch bewegte. Eine solche ausschweifende Stimmung möchte sich etwa mit dem Zustande eines Schuldners vergleichen lassen, der auf einmal durch die unbegreifliche Großmuth seiner Gläubiger vom nahen, gewissen, schimpflichen Untergange gerettet wird. Ob Calderon selbst in dieser grobmateriellen Ansicht befangen war, oder sich ihr bloß anbequemte,

thut nicht soviel zur Sache, als es scheint; er war wohl ein Katholik vom schwersten Kaliber, sonst hätte er gewiß seinen Autos eine feinere, sinnbildliche Vergeistigung gegeben. Man wiederholt immer von neuem, daß sie die Vernunft beleidigen; der Vorwurf ist richtig, wenn wir unsere protestantische Vernunft darunter verstehen; ist aber der Gegenstand des Auto dem unbedingten Katholicismus nicht ein lebendiges, allmächtiges, weltumfassendes Wunder, und wäre es folglich nicht überaus unvernünftig, dasselbe dennoch den Ansprüchen der Vernunft anzupassen, die sich hier mit freiwilligem Gehorsam ihrer Herrschaft begiebt? Ausserdem berührt dieses Mysterium Grundvorstellungen, über welche selbst protestantische Religionsphilosophen sich noch immer nicht vereinigen können; sie müßten denn den Knoten mit dem Schwerte des Unglaubens durchhauen; aber der Unglaube ist eine schlechte Ausleuer für die Ausübung und den Genuß der dramatischen Kunst. Damit soll keineswegs die übergreifende, excentrische Behandlungsweise entschuldigt werden, die sich in mehrern Calderonschen Autos vordrängt; sie ist gewiß verwerflich, aber nicht nach den Grundsätzen der heutigen Aufklärung, die bloß diejenigen Wunder flehen läßt, die sie selbst zu thun vermeint, sondern nach den Aussprüchen einer gesunden Poetik, welche das Wunder auf dem Gebiete des religiösen Drama vollkommen anerkennt, jedoch mit dem Vorbehalt, daß es im erwärmenden Lichte vom Himmel herabsteigt, wie einst das Feuer des Prometheus. Und unter diesem Gesichtspunkte muß man denn gestehen, daß Calderon häufig in einen dürftigen, geistlosen Mechanismus ausartet, der seine dramatischen Figuren zu Marionetten herabwürdigt, anstatt sie in die höchsten Luftgestalten zu verklären. Das System der Theologie, dem er huldigte, hat ihn schwerlich allein verführt: es fehlte ihm vielmehr an der Tiefe jener poetischen Anschauung, die auch unbewußt und ohne künstliche und gelehrte Vorbereitung den Schleier der Wahrheit lüftet, wie Shakespear z. B. ein tiefer philosophischer Oedipus ist, obwohl er das Katzengold der Schulweisheit überall mit der größten Entschiedenheit zurück weist.

Es sey hier noch beiläufig des allegorischen Luxus gedacht, in dem sich Calderon so besonders gefällt, und worüber von vielen Seiten die lauteste und bitterste Klage geführt wird. Geht die Meinung dahin, den Gebrauch der Allegorie überhaupt aus dem religiösen Drama zu verweisen; so ist sie ein gewaltthätiger Eingriff in die Rechte, ja in die Pflichten des Dichters, denn die heilige Poesie kann ohne Allegorie nicht bestehen, so lange sie mehr seyn soll als nackte Moral, aufgeputzt mit allgemeinen Sentenzen und Maximen. Wenn der Ausdruck nicht mißverstanden wird, so ist die Religion selbst nichts anders als eine zusammenhängende Allegorie, versiegelt von der Kraft des Glaubens, welche Endliches und Unendliches, Irdisches und Ewiges auszugleichen strebt. Soll dieser letzte Zweck erreicht oder auch nur nachdrücklich angedeutet werden, so muß die Allegorie natürlich mehr seyn als der Bodensatz, der bloß mit unruhiger Zudringlichkeit aufgeschüttelt wird, um in trüben Wolken an die Oberfläche zu treten, und hier ist die gefährliche Klippe, der sich Calderon bald mehr, bald weniger nähert.

Die Allegorie ist eine durchgeführte Metapher; diese einfache Schulerklärung genügt ohne Zweifel besser, als die Bestimmung, welche A. W. Schlegel seiner Darstellung der antiken Tragödie eingeflochten hat, indem er die Allegorie als Personifikation eines Begriffs erklärt. Die Einmischung des Persönlichen ist keineswegs nothwendig, sie kann auch fehlen; das Wesentliche dürfte wohl in der geschlossenen, verfeinerten und klaren Bildlichkeit des Ausdrucks bestehen, welche den Gegenstand zurückspiegelt. Wenn Horaz sein römisches Vaterland als ein den Meeresstürmen entgangenes Schiff darstellt und mit weisem Ernste in der fortgehenden Schilderung warnt; so gilt die Ode, worin er dieß thut, mit Recht für eine allegorische Dichtung; noch aber hat Niemand die romantische Entdeckung gemacht, daß ein Schiff eine Person ist. Und eben weil Calderon in seinen allegorischen Ausführungen die Personifikation in vielen Fällen mißbraucht und überbietet, so daß sie in abentheuerliche Maskenzüge ausarten, verdient er Tadel; die metaphorische, durchlaufende Bezüglichkeit, der

edelste Vorzug, das erste Erfordeeniß geht bei ihm größtentheils unter im Treiben und Drängen figurirender Gestalten, die weit mehr Körper als Geist haben und mit den auszusprechenden Gedanken nur lose zusammenhangen in der Manier kindischer Vermummung. Ein Beispiel mag dieses Urtheil rechtfertigen; es könnte sonst leicht grundlos scheinen. Eins der bekanntesten Autos Calderons, soll die Alleingiltigkeit des katholischen Glaubens beweisen; ein Thema, das an und für sich die Gränzen der dramatischen Dichtkunst überfliegt, mag man ihr auch noch so viel Raum geben. Die Personen, welche neben und gegen einander auftreten, sind: Der Verstand, erster Liebhaber. Der Gedanke, Narr. Das Heidenthum. Die Synagoge. Afrika. Der Atheismus. St. Paulus. Die Buße. Die letzte Oehlung. Der Priesterstand. Die Ehe. Das Naturgesetz. Das geschriebene Gesetz. Das Gesetz der Gnade. Die Taufe. Die Confirmation. Die Frauen, welche singen. Musikchöre.

Die Gesellschaft ist hinreichend gemischt, sie übertrifft an Mannigfaltigkeit jede Redoute; wenn das Romantische hauptsächlich in der Verbindung entgegengesetzter Elemente liegt, wie A. W. Schlegel mit wiederholtem Nachdruck behauptet, so bildet dieses Auto den Gipfel desselben und erhebt Calderon zu seinem Hohenpriester; er wird jährlich mehr als einmal im Tempel der vollendeten Romantik opfern müssen, da die Zahl der poetischen Sünden, die er zu vertreten hat, von Tage zu Tage anwächst. Hält man die Bedingung fest, daß der Schauspieler durchgehends den Charakter seiner Rolle wiedergeben soll, so müssen die spanischen Künstler, um diese Aufgabe glücklich zu lösen, andere Leute gewesen seyn als ihre deutschen Namensvettern. Wie wenige giebt es unter uns, die wagen dürften den Verstand als ersten Liebhaber zu personificiren! Es kommt ihm bei diesen und andern ähnlichen Mißgriffen allerdings eine mächtige Entschuldigung zu statten, der religiöse Geschmack seines Volkes, der die stärksten Reize liebte und dem auch die heilige Poesie nicht geradezu entgegenwirken durfte. Daß aber Calderon diese Gesetze des Zeitgeistes als strenge Fesseln trägt und nicht als durchsichtige Decke, um unter ihr mit der Weihe des Genies das Tiefste und Höchste darzu-

stellen, worauf der Glaube seiner Kirche hinweist, darin wird seine Schwäche offenbar, und man darf folglich auch dem Katholicismus nicht zurechnen, was aus der Unzulänglichkeit des Dichters floß, denn zu Kunstzwecken eignet sich jener gewiß mehr als irgend eine andere positive Religion; zu Kunstzwecken, sage ich, um etwanigem Mißverstehen zu begegnen. Wie ganz anders, wie unendlich tiefer geht Dante zu Werke, wo er die Allegorie braucht! Er hält ebenfalls den überlieferten und herrschenden Glauben heilig, aber auf dem Grunde des Figürlichen lebt dessenungeachtet die geistreichste Bedeutsamkeit, die auch dem Andersdenkenden erfreulich zusagt, wenn er nur überhaupt poetischen Sinn hat. — Das Gesagte sollte wo möglich an einer einzelnen poetischen Gattung, die an der Spitze stehende Aeußerung unterstützen, daß Calderon nach der besondern Natur seiner Werke auch einzeln beurtheilt seyn will; bei der Verschiedenheit der Denkart und des Geschmacks läßt sich der beabsichtigte Erfolg freilich auch nicht von fern hoffen.

Noch kommt bei einer gerechten Würdigung Calderons viel auf das Verhältniß an, in welchem er zur dramatischen Literatur seines Volkes stand; es ist schlechthin unmöglich die Stelle, welche er als Dichter einnimmt, mit der erforderlichen Bestimmtheit anzugeben, ohne einen vergleichenden Blick auf seine Vorgänger und Mitbewerber zu werfen. Gewisse gemeinschaftliche und hervorstechende Züge hat er natürlich mit ihnen Allen gemein; was ihn von ihnen scheidet und über sie hebt, das allein macht die Eigenthümlichkeit seines poetischen Ich aus. Was bis jetzt über diesen Sonderungsprozeß verlautet hat, schwebt noch immer zu sehr im Allgemeinen; über dem Spanier hat man unverkennbar das Individuum vergessen.

Es reicht zu dem Ende nicht hin, ihn nach der Klafter an Lopez de Vega zu messen, diesem Wunder der Natur, nach einer Benennung des Cervantes, etwa in der Art, daß man sagt, jener kündige die Jugend und dieser die Vollendung der spanischen Bühne an, jener sey das rohe, dieser das verfeinerte Genie; und wie man die Gränzen zwischen beiden sonst noch hin und her schwanken läßt; es drängt sich nun auch mit unabweisbarem Nachdrucke die

Frage auf, wie es weiter und im Einzelnen mit den angeführten Bezeichnungen steht, in welchem Umfange und Grade, in welcher nähern Beziehung zu ihrer gesammten beiderseitigen Wirksamkeit sie dieselben verdienen. Hier dürfte noch Manches aufs Reine zu bringen seyn, ehe an einen vollkommenen Abschluß zu denken ist. Neben Lopez de Vega gebührt keinem andern spanischen Dramatiker so viel Aufmerksamkeit als Cervantes, wiewohl der letztere von dem unbegränzten Ruhme und der überschwänglichen Fruchtbarkeit des erstern verdunkelt worden ist, vielleicht mit einigem Ungrunde; denn dürfte man nach der herzzerreißenden Kraft und furchtbaren Majestät der Numantia auf den Werth seiner übrigen, bis auf zwei verloren gegangenen Dramen schließen, unter denen die ernsthafte Gattung hervorgeragt zu haben scheint, so hätten wir über einen schweren Verlust zu klagen, der außerdem für die Geschichte des aufblühenden spanischen Theaters von den empfindlichsten Folgen ist. Cervantes neigte sich, wie es scheint, in mehrern Punkten zum Antiken hin; vielleicht verdankte er diese Richtung weniger dem Studium der Klassiker, als der Harmonie seiner schöpferischen Kräfte und der großartigen Bestimmtheit, mit welcher er im Don Quixotte durch Verspottung phantastischer Ueberspannung sich für alle Zeiten und Völker ein unübertreffliches Denkmal gesetzt hat. Ein Kopf, der für das Leben mit so bewunderungswürdiger Klarheit, mit so durchdringender Begeisterung auf das Einfache, Rechte, Naturgemäße, Wesentliche drang, mußte es wohl auch mehr als die ganze Masse seiner Zeitgenossen in der Kunst ehren und lieben, wie auch dieser Trieb hier und da noch die Gestalt einer fernen Ahnung trug. Daher mag zum Theil der Widerstand rühren, den er neben dem vergötterten Lopez de Vega beim Publikum fand; er gab für eine geraume Zeit den ungleichen Kampf mit dem glücklichen Sieger auf, dessen Haupt sich beugte unter der Last hundertfältiger Kränze und kehrte nur erst spät zur verlassenen schmerzlich geliebten Laufbahn zurück. Im ersten Theile des Don Quixotte führt er einen Canonikus von Toledo ein; dieser unterhält sich über die Schauspielkunst, rückt den Spaniern die un-

gemessenste Verletzung der dramatischen Kunstgesetze vor und bedauert, daß die Regierung nicht einen Censor einsetze, um die Schauspiele zu beurtheilen und ihre Aufführung zu untersagen, nicht nur, wenn sie den Sitten und dem Staate zu nahe treten, sondern auch wenn sie den Regeln der klassischen Poetik zuwider laufen. Sismondi wundert sich über die Unausführbarkeit dieses Vorschlages mit einem wahrhaft komischen Ernste, als ob Cervantes diesen launigen Einfall in der That für baare Münze gegeben hätte. Wie mannigfaltig und reich würde sich das spanische Theater gestaltet haben, wäre es Cervantes von der öffentlichen Stimmung gestattet worden, seinen eigenen Weg selbstständig neben dem Triumphzuge des Lope zu verfolgen. Der letztere entschied durch sein hinreißendes, urkräftiges Talent den allgemeinen Geschmack bis auf die Zeit, wo französirende Ansichten entstanden; er beherrschte die Bühne mit einer Art von freiwilligem Wahnsinne, der aber auch in den wildesten Ausbrüchen seine höhere Abkunft nicht völlig aufsiebt, er betrachtete das Dichten als eine Waare, die lediglich dem Bedürfnisse des Käufers, das heißt, des Zuschauers anzupassen ist. Er drückt sich in den folgenden Zeilen mit der naivsten Freimüthigkeit darüber aus:

Und wenn ein Lustspiel ich zu schreiben habe
Leg' ich die Regeln unter sieben Schlösser:
Terenz und Plautus jag ich aus dem Zimmer,
Damit sie mich nicht schelten, denn die Wahrheit
Pflegt laut zu rufen auch in stummen Büchern —
Und schreibe nach der Kunst, so die erfunden,
Die nach dem allgemeinen Beifall strebten.
Denn da die Menge sie bezahlt, ist's billig,
Ganz umgekehrt zu seyn, ihr zu gefallen!

Es geht aus der Natur der Sache selbst hervor, daß Lope de Vega für das Drama, wie er es im vollkommenen Einverständnisse mit dem Volke beinahe mehr improvisirte als dichtete, die Verfassung der antiken Bühne nicht brauchen konnte; auch ist es ganz in der Ordnung, daß jeder Bildungszustand der Menschheit sich eigenthümlich entfaltet, und mit schicklicher Zwanglosigkeit über die drückenden Schranken einer frühern Zeit hinwegsetzt, wel-

che im beſten Falle ihren geſchloſſenen Kreis ja auch nur aus ſich heraus und nicht nach fremder Vorarbeit gezogen hat. Aber Lope war auch oft gleichgiltig gegen diejenige Ordnung, welche auch das ſogenannte romantiſche Drama verlangt, wenn es nicht ganz in phantaſtiſche Willkühr ausarten ſoll; er gefällt ſich häufig in Ausſchweifungen, die überhaupt mit dem Begriffe der dramatiſchen Schönheit unverträglich ſind. Durch ſein verführeriſches Beiſpiel hat er den Grund gelegt zu fehlerhaften Eigenheiten, die nach und nach förmlich zur Giltigkeit eines Codex erhoben worden ſind; wer nach Auszeichnung ſtrebte, konnte nun nicht mehr umhin, ſich demſelben zu unterwerfen. Dieſe Dienſtbarkeit hemmte auch Calderon vielfältig; er ſah ein, daß er mit Ausnahme des Anſtößigſten, welches dem zahmer gewordenen Sinn nicht mehr munden wollte, nur da fortfahren konnte, wo Lope aufgehört hatte; inſofern erſcheint Manches in ihm verzeihlicher, was uns ſonſt höchlich befremden und über ſeinen urſprünglichen Werth verblenden könnte. So läßt er z. B. gern dasjenige fallen, was nicht unmittelbar und entſchieden auf die Menge wirkt; wahrſcheinlich dachte und empfand er in verſchiedenen Dingen gleich mit derſelben und brauchte ſich ihr alſo nicht gefliſſentlich anzuſchmiegen; ſo führt er die Handlung mehrmals nur bis an einen gewiſſen Punkt und bricht dann mit gewaltiger Eile ab, wie z. B. im Ausgange des Don Gutierre und des öffentlichen Geheimniſſes; er wußte, wie weit er darin bei der Nachſicht des Publikums gehen konnte; ſo nimmt er es auch mit der Wahrſcheinlichkeit nicht eben ſtreng, vorausgeſetzt, daß die Verletzung derſelben die erlittene Einbuße anderswo mit reichlichem Wucher wieder einbringt; ſo verliert er ſich gar leicht in breite Antitheſenſpiele und ſophiſtiſche Zungengefechte, wie ſchon lange vorher die Krankheit des *estilo culto* durch Gongora und ſeine Nachfolger auf die äußerſte Spitze getrieben worden war; ſo iſt auch ſeine Unthätigkeit nicht weit her im wiederkehrenden Gebrauche von Hilfsmitteln, die den Knoten zu ſchürzen vermögen, wohin vorzüglich das Verſtecken und Verkriechen gehört; ſo läßt er ſich endlich auch opernhafte Ueberladungen zu

Schulden kommen, indem ihn die Nachgiebigkeit gegen die Zuschauer bis zur Schmeichelei verleitet.

Diese und andere Schwächen hatten zwar nicht ihren letzten und einzigen Grund in dem Charakter der Zeit, welcher Calderon angehörte; aber sie wurden doch durch dieselbe genährt und befestigt, ein Umstand, der gleichfalls näher berücksichtigt seyn will. Der Ruhm des spanischen Volks, welcher unter Karl dem fünften sich am weitesten verbreitet und am mächtigsten erhoben hatte, war unter der schwachen, elenden Regierung des vierten Philipp und des zweiten Karl bis zum Schattenbilde herabgesunken; Calderon dichtete zur Zeit dieser beiden Könige, es läßt sich deshalb wohl annehmen, daß er die Einwirkungen des besagten allgemeinen Verfalls auch an sich und seinen Werken erfuhr. Wenn das Glück und die Herrschergröße der englischen Elisabeth an dem Geiste und der Hoheit der Shakspearschen Dichtungen offenbar einen Antheil hat, wie Niemand läugnen wird; warum soll nicht auch umgekehrt Calderon unter der zunehmenden Kraftlosigkeit seines Volkes gelitten haben? Denn die Erinnerung mag sich noch so lebhaft in Träume einer vergangenen Herrlichkeit einwiegen: ist der stolze Heroismus der Denkart und Handlungsweise nicht mehr derselbe, so fängt die Poesie nothwendig zu kränkeln an, wenn sie auch äußerlich mit dem Schein der Gesundheit prangt; und ganz vorzüglich leidet das Drama, welches unmittelbar auf der Tüchtigkeit des öffentlichen Lebens ruht. Die Genießlust eines Volkes, welches von großen Thaten ausruht und sie zu einem poetischen Zeitvertreibe mißbraucht, drückt auch den dramatischen Erzeugnissen mehr oder weniger den Stempel der Schwäche, Weichlichkeit, Zerstreuung und vor allen der Ziererei auf; selbst der edelste und reichste Geist entgeht nur mit Anstrengung den Verführungen eines welken, absterbenden Geschlechts. Diese Ansteckung bringt eben deshalb bei Calderon nur theilweise vor, weil er durch die Natur zum großen Dichter geboren war; indessen sind immer noch Spuren genug übrig, die das heimliche schleichende Uebel verrathen. Wo die einfache, unbewußte Größe verschwindet und künstlichen Ersatzmitteln Platz

macht; da greift in der Kunst eine spielende Manier um sich, die über die angemessenen Gränzen hinausschweift und den Mangel decken, wo nicht gar in prunkenden Ueberfluß verwandeln will. Eine Anwandlung dieses flüchtigen Strebens, um es leicht auszudrücken, findet sich denn auch von mehreren Seiten in Calderon, und verlockt ihn nicht selten von dem Ziele einer reinen und vollständigen Naturwahrheit. Der Fehler entspringt aus der Eigenthümlichkeit des spanischen Volkscharakters, so lautet gewöhnlich die kahle Entschuldigung; wäre sie vollkommen wahr, woraus könnten wir denn die rührende und bezaubernde Einfalt und Kraft der alten Romanzen erklären, die doch wohl ihrem innersten Wesen nach der treueste Abdruck des spanischen Geistes sind? oder ist der Cid, dieser gefeierte Lieblingsheld der starken Vorzeit ein Fremder? Nenne man lieber die Sache bei ihrem rechten Namen, den die Geschichte laut ausspricht, anstatt eine leere Ausflucht zu erfinden. Zufolge eines ewigen Naturgesetzes rächt sich die Unterdrückung der freien Geistesthätigkeit unwiderstehlich an jedem einzelnen Vermögen, das in's Joch der Sklaverei gespannt wird, mag auch einige Zeit ein glänzender Schein die Augen über die gestörte Harmonie verblenden, und für ungetrübte Schönheit ausgeben, was in seinem Quell ein gewaltsamer Ausfluß der zurückgedrängten Menschheit ist. Ganz vorzüglich empfindet die Phantasie den Druck eines sostematischen Zwanges; je lebendiger, poetischer der Geist ist, den sie beschwingt, deste leidenschaftlicher sucht sie die Zufluchtsstätte auf, die ihr noch offen steht, um sich für den bleibenden Verlust zu entschädigen; sie kann trotz der allgemeinen Hemmung noch immer Neues, Kühnes und Außerordentliches leisten, ja sie muß es gewissermaßen, weil sie innerhalb ihrer chinesischen Mauer unwiderruflich auf ein gewisses Gebiet beschränkt bleibt; sie ist selbst im Stande, die aufgelegten Ketten mit Blumengewinden zu zieren und als Embleme der Unabhängigkeit schau zustellen. Dessen ungeachtet tritt der verborgene Feind früher oder später aus seinem Hinterhalte hervor; er zerreißt und durchschneidet das Band der obern und untern Seelenkräfte, die gemeinschaftlich zur Ent-

stehung vollendeter Kunsterzeugnisse wirken müssen; er läßt der Sinnlichkeit den Zügel schießen, und richtet sie mit methodischer Einseitigkeit ab; er wirft sich auf die hervortretenden Neigungen des Volkes und bildet sie mit unmäßiger Geschäftigkeit aus; er mischt selbst den feinern Anstrengungen des Geistes einen üppigen Reiz bei, und zieht sie dadurch unvermerkt von ihrer ursprünglichen Bestimmung ab; er unterwirft endlich die dichterischen Absichten, wenigstens da, wo sie im Mittelpunkt zusammenlaufen, unverbrüchlichen Satzungen, die mit dem Wesen der Poesie nichts gemein haben. Mehreres, was einen reinern Sinn im Calderon verletzt, kommt sicher auf Rechnung dieser Gefangennehmung des Geistes; daß sie ihn auch zu den erstaunlichsten Wagestücken hingerissen hat, ist unläugbar, und kann nur unsere Bewunderung vermehren. Außerdem band ihn auch die Gunst seines königlichen Beschützers, Philipp des Vierten; manche seiner Dramen, z. B. die mythologischen Festspiele lassen sich als bestellte Arbeit betrachten; andere mögen diesen Zug nach oben im Einzelnen versteckter ausdrücken. Philipp der Vierte wollte zwar das Gedeihen der dramatischen Kunst nach seiner Weise ernstlich fördern, hat er sich doch selbst als dramatischer Dichter versucht, wenn ihm die Werke völlig so angehören, wie sie der Ruf ihm beilegt; ein schriftstellernder König findet leicht einen alter ego, der schweigend die Feder der Majestät führt und beseelt. Wie es aber immer ein Unglück ist, wenn ein Herrscher von mäßigen oder geringen kriegerischen Fähigkeiten den Oberfeldherrn spielen will; so entsteht auch der mannichfaltigste Nachtheil, wenn er ohne wahren Beruf auf den Einfall geräth, in der schönen, zumal der dramatischen Literatur etwas leisten zu wollen. So sehr auch Calderon seinen höchsten Gönner in anmuthigen Versen gerühmt hat; so ist doch nimmermehr zu glauben, daß ein König, wie Philipp der Vierte, der am Gängelbande des Olivarez in weichen Genüssen hinschmachtete, ohne Sinn für die großen allgemeinen Angelegenheiten, daß dieser durch seinen Geschmack und sein Beispiel das wahre Interesse der Bühne bezielt haben soll, besonders in den ernstern Gattungen; muß doch namentlich die

Tragödie faſt an allen Höfen betteln, wo kein Cäſar auf dem Thron ſitzt. Die Beſchreibung, welche ein witziger Kopf aus früherer Zeit von dem Leben in Madrid giebt, eignet ſich ebenfalls wenig, uns einen vortheilhaften Begriff von der vollſtändig ausgebildeten Empfänglichkeit des Theaterpublikums zu geben, für welches Calderon zunächſt ſchrieb. *)

Calderon war eine zu tiefe dichteriſche Natur, als daß ihn die fortſchreitende Auflöſung, welche die öffentliche Denkart und Sitten untergrub, in unförmlichen Maſſen hätte überwältigen können; es reicht für das gegenwärtige Zugeſtändniß hin, wenn ſie auch nur in ſeinen Poren, gleichſam als verflüchtigter Spiritus auf ihn eindrang. Wirklich giebt es auch Spuren, die eine gewiſſe Berührung der Art ziemlich deutlich anzeigen; man merkt zuweilen etwas in ihm, was ſeine Darſtellung dem Zwange eines poetiſchen Hofceremoniells nähert, der durch eingebildete, zierlich ausgehöhlte Formen nach der heraufdämmernden Geſtalt einer untergegangenen, heroiſchen Vorwelt haſcht, und ſie auf ſchim-

*) Die Farben mögen von der Bitterkeit des Satyrikers wahrſcheinlich zu ſtark aufgetragen ſeyn; zu dieſer Vermuthung berechtigt der Unwuth, zu den ihn der unabläſſige Druck ſeiner äußern Lebensverhältniſſe reizte; es bleibt indeſſen auch nach einem billigen Abzuge immer noch genug übrig, um daraus auf das ſittliche Bild der ſpaniſchen Hauptſtadt zu ſchließen; zu Calderons Zeit war gewiß keine Verbeſſerung des geſelligen Zuſtandes eingetreten.

Hier folgt das gefeindete Sonett.

Una vida bestial de encantamiento
Harpias contra bolsas conjurados,
Mil vanas pretensiones engañados
Por hablar un ardor, morar el viento,

Carreras y lacayos, pages ciento
Hábitos mil con virgenes espadas,
Damas parleras, cumbres, embozadas
Curas posadas, trato fraudulento;

Mentiras arbitreras, Abogados,
Clerigos sobre mulas, como mulos,
Embustes, calles sucias, todo atento;

Hombres de guerra medio estropeados,
Titulos y lisonjas, disimulos,
Esto es Madrid, mejor dixera Infierno.

mendem Schleif- und Irrwegen zurückholen will. Die Anstrengung dieses sehnsüchtigen Verlangens gewährt einen eigenen elegischen Reiz, die Gegenwart wiederholt in Beziehung auf die Vergangenheit gleichsam die Tragödie: „das Leben ein Traum.“ Wirkte der Reiz des fremdartigen, poetischen Schmuckes, der scharfsinnigen reichen Verkettung, der kühnen schlagfertigen Genialität nicht so mächtig auf das deutsche Gemüth; wir würden uns nicht so bereitwillig mit den conventionellen Eigenheiten des Calderon abfinden, und hätten die theilweise Willkührlichkeit seines Verfahrens wohl längst auf ähnliche Weise, wenn auch nicht so lebhaft empfunden und herausgekehrt, als bei den dramatischen Arbeiten nach französischem Kunstleisten, deren eigensinnige, gespreizte Abweichung von den Gesetzen der echten Natur und historischen Wahrheit wir mit unerbittlicher Strenge in ihr anspruchvolles und lächerliches Nichts zerlegen, woran wir ohne Zweifel sehr wohlthun. Da wir die Griechen und Römer, deren Art und Weise die Franzosen meistens so unglücklich nachäffen, gründlicher kennen, als die ort- und zeitgemäßen Charaktere der Spanier, die uns Calderon vorführt, so ist es kein Wunder, daß wir für diese weit eher Partei nehmen. Wenn jedoch vollständige Treue der Auffassung eine Grundbedingung der dramatischen Darstellung seyn soll, so ist es gleichviel, ob dagegen in Madrid oder in Paris gefehlt wird. Womit wollen wir z. B. darthun, daß die spanische Spitzfindigkeit leichter das rechte Ziel trifft, als die französische Rhetorik? jene liegt den Spaniern eben so nahe als diese den Franzosen; die auszeichnende Sinnesart drückt sich in beiden gleich stark aus.

Wir sehen uns hier in einen Zirkel gebannt, aus dem wir nur mit der größten Vorsicht heraustreten können. Bleiben wir vor der Hand bei den dramatischen Schöpfungen stehen, in denen die Dichter sich unmittelbar an ihr Vaterland anschließen. Sie sollen, heißt es, die Menschen ihrer und der vergangenen Zeit vorstellen, wie sie sind und waren; sind und waren sie nun mit gewissen Eigenschaften behaftet, die nach un-

ſerm Dafürhalten dem allgemeinen Geſetze, und daß ich ſo ſage, dem ausgerechneten Durchſchnitt der Menſchennatur zu widerſprechen ſcheinen, ſo müſſen auch dieſe theilweiſen Abweichungen mit Beſtimmtheit hervortreten, denn die Bühne fordert in dieſem Falle lebendige Nachahmungen und keine todten Normalpuppen. So ſcheint es denn, als könnte ſelbſt ihre fehlerhafte Wahrheit, inſofern wir ihr nämlich die abſtrakte Regelmäßigkeit gegenüberſtellen, zu einem dichteriſchen Vorzuge werden, dem auf alle Weiſe nachzuſtreben iſt. Wenden wir dieſe Anſicht auf Calderon an, ſo werden wir uns mit manchen Einzelnheiten verſöhnen, die uns ſonſt ſtören und verletzen, wenn wir ſeine Perſonen als ſkeletartige Muſterbilder für die vergleichende Anatomie aufzuſtellen ſuchen. Wiederum heißt es, die dramatiſche Charakteriſtik zeige ſich darin, daß ſie in jedem Gebilde, wie treu es immer aus der Wirklichkeit herausgegriffen ſey, die durchgängige Uebereinſtimmung mit der urſprünglichen, und deßhalb auch überall gleichbleibenden Beſchaffenheit unſers Geſchlechts hervorhebe; erſt dadurch bewähre ſie ſich in ihrer weſentlichen Giltigkeit. Wie iſt nun den beiden Forderungen zu genügen, ſo daß keine der andern Abbruch thut? Liegt die Aufgabe nicht beinahe ſo, als ſey ein Uebergewicht in dieſer oder jener Richtung unvermeidlich? Die unendliche Schwierigkeit einer vollkommenen Ausführung wird unſere Anſprüche an Calderon mäßigen; eine Billigkeit, die gewiß auch die größte dramatiſche Meiſterſchaft nicht verſchmähen darf, denn auch ſie möchte einem ſo gewaltigen Unternehmen nicht immer ganz gewachſen ſeyn. Es verhält ſich ungefähr mit der volksthümlich erſchöpfenden, dabei allgemein treffenden Charakteriſtik, wie mit dem Unterſchiede des grammatiſchen Baues in den Stammſprachen und den unumſchränkten, einleuchtenden Grundgeſetzen, nach welchen der geiſtige Stoff überhaupt geformt wird. Wer die letztern in ihrem reinen, gleichartigen Urweſen aufſuchen will, der muß ſie von den Beimiſchungen ablöſen, hinter welche ſich dieſelben oft bis zur täuſchenden Unkennbarkeit verbergen; und eben ein ſolches zurückführendes Verfahren iſt unumgänglich nöthig, um überall in der dramatiſchen Perſönlichkeit dieſes oder jenes

Volkes den ewigen gemeinschaftlichen Kern unseres Geschlechts zu erblicken. Damit hierbei nicht zu viel oder zu wenig geschehe, sind allerdings zarte Gränzlinien zu ziehen, die sich aber nach keiner ausreichenden Vorschrift lehren lassen; ist der Zuschauer nicht fähig oder geneigt, das Abstehende zusammen zu rücken und durch Hilfe der poetischen Anschauung zu verähnlichen; so ist ohnehin alle Mühe vergeblich. Das ist die Ursache, welche Calderon in der Fremde den vollen Eingang erschwert; sind doch Viele unter den heutigen Spaniern seiner Denk- und Darstellungsweise völlig abgestorben, hauptsächlich durch den Einfluß des Franzosenthums, und zwar so sehr, daß sie mit Widerwillen in ihm den Sohn des Vaterlandes erkennen, welches er durch so viele bewunderungswürdige Siege seiner Kunst verewigt hat.

Noch mehr, auch wenn der Bühnendichter von der bestimmten Stelle aus, welche ihm die Geburt angewiesen hat, seine Früchte aus einem fremden Boden zieht oder auf denselben verpflanzt, ist ihm die gehörige Nachsicht zu gönnen; wir verkümmern uns alle Süßigkeit des Genusses, wenn wir das an sich untadelhafte Verlangen möglichster Annäherung mit rücksichtsloser Härte durchsehen wollen. Es ist bald gesagt und wir haben es endlich oft genug gehört, daß der Dichter sich bei solchen Auswanderungen seines Geistes ganz in den gewählten Gegenstand versetzen und verlieren, völlig mit ihm eins werden soll. In der Unbedingtheit, wie diese Regel gewöhnlich ausgesprochen wird, ist sie nicht einmal vollkommen statthaft; denn in jedem Kunstwerke soll aus dem zusammenstimmenden und geschlossenen Eindrucke desselben auch der besondere Charakter und Stoff des Künstlers durchscheinen. Das innige Anschmiegen an den abwärts liegenden, nicht natürlich verwandten Styl schließt die persönliche Einmischung keineswegs aus; genug, wenn sie vorlaute und unbesonnene Störungen abhält. Entzückt Göthe's Iphigenia weniger, weil sie neben und in ihrem griechischen Geiste zugleich auch leise Spuren ihres deutschen Ursprungs trägt? denn daß sie ein Werk sey, wie es Sophokles geschrieben haben

könnte, fängt man nach und nach an zu bezweifeln, und die Kenner haben dieser alten Sage nie Glauben geschenkt. Shakespeare ist unstreitig das Höchste gelungen, was außerhalb der Heimath von dem dramatischen Dichter bisher geleistet worden ist; er hat auch da noch mimische Bedeutsamkeit und Kraft, wo er auf englischen Credit kleine Schulden macht; so weiß er z. B. seine Römer dergestalt in der Wurzel zu fassen, daß auch das Streiflicht der modernen Zeit, welches er in sorgloser Kühnheit über sie hinspielen läßt, zum nährenden Lebenssaft wird, wie schon oben bei der Vergleichung mit Calderon bemerkt wurde. Die dramatischen Arbeiten, welche zufolge ihres historischen Elements eines künstlichen Klima's bedürfen, haben manche Aehnlichkeit mit den Uebersetzungen fremder Originalwerke. Nicht blos der Geist, auch die Form des Vorbildes soll, so weit es nur immer angeht, treu wiedergegeben werden, und zugleich mit allen den Erfordernissen, welche die Gerechtsame der einheimischen Sprache bedingen. Entweder folgt nun die Uebertragung dem Vorliegenden mit der äußersten Strenge, wobei auch die Hand des Meisters nicht alle Zeichen spröder Härte verwischen wird; oder sie begnügt sich mit dem Ausdruck der hervorstechendsten Züge und hilft bei widerstrebenden Stellen mit umschreibender Freiheit nach, indem sie den Genius des Mutterlandes über die Tracht und Gestalt des auswärtigen, einzuführenden Gastes mit bescheidenen Eingriffen vorwalten läßt. Es wird auch oft möglich und nothwendig seyn, sich in einer glücklichen Mitte zu halten; eine durchgängige Verschmelzung der beiden Methoden wird immer ein Versuch bleiben, den der Erfolg unfehlbar bestraft. In welchem Sinne das Gleichniß auf dramatische Erzeugnisse paßt, leuchtet von selbst ein; was Calderon betrifft, so hinkt es gewaltig; eher könnte man sein Verfahren, fremde Schätze um- und auszuprägen, ein Travestiren nennen; so launenhaft bietet er meistens allen Forderungen Trotz.

Eine weit größere Vergünstigung kommt ihm zu, wegen seiner dichterischen Ausdrucksweise, die man im Auslande oft als unerträgliche Unnatur verschrieen hat, und

an welcher vorzüglich die Franzosen mit höhnender Selbstgefälligkeit Anstoß nehmen. Nach der gediegenen Bemerkung eines scharfsinnigen Denkers (Bernhardi's in seinen Anfangsgründen der Sprachwissenschaft) stellt das Metrum überhaupt das Ideale der Sprache dar; es soll uns überall daran erinnern, daß wir es nicht mit der prosaischen Wirklichkeit, sondern mit einer poetisch erhöhten Welt zu thun haben. Je mehr es uns also in seiner kunstreichen Ausführung emporträgt, aus unserer ganzen gewohnten Umgebung herausreißt; desto größere Freiheit, desto vollere Musik steht ihm auch zu; indem wir dieses reizende Vorrecht ein- für allemal mit gläubiger Hinzugebung anerkennen, kaufen und schreiben wir uns stillschweigend ein in die neue, wunderbare Ordnung der Dinge; wir wohnen als theilnehmende Mitgenossen auf einer andern Erde und unter einem andern Himmel. Wie könnte es uns in der glücklichen Vergessenheit der feststehenden Schranken, in dem hellen Traume einer verschönten Gegenwart einfallen, dem Dichter schadenfroh aufzulauern, wie einem Raubschützen, wenn er seine Bilder in glänzender Jagd vorüber führt, sobald und so lange sie als goldene Ringe ineinander greifen, und als anliegendes Geschmeide irgend einen mächtigen Eindruck umgeben, ohne ihn zu verdunkeln und zurück zu drängen? Lieber entschlagen wir uns der kümmerlichen Erfahrung, werfen die Nothpfennige der gemeinen Welt- und Menschenkenntniß in die Sparbüchse zu anderweitem Gebrauch, und stellen Wechsel in Einlösungsscheinen aus, für welche die zusammengelegten Aktien unserer lustigen Verfassung eine gemüthliche Gewähr leisten. Wie möchten wir bei dem flüssigen Wechsel der Versformen mit verzweifelnder Kennermiene darüber nachgrübeln, ob ein Liebesseufzer oder ein Schrei des Schmerzes auch wohl bequem und sicher in einem Sonette oder in einer Oktave Platz hat, und wieviel von diesen Dingen mit Anstand hinzunehmen ist; wissen wir doch, daß wir auch nicht in reinen fünffüßigen Jamben sprechen, wenn es uns wohl oder wehe ums Herz ist, wozu also kleinlich markten und mäkeln, wenn wir die gebundene Rede nicht

mit Stumpf und Stiel verwerfen und als Nieswurz nach Anticyra zurückſenden wollen? Entweder müſſen wir Alles und Jedes von uns ſtoßen, was der ſogenannten Natürlichkeit des Ausdrucks widerſtreitet, oder es bleibt uns bloß übrig auch dasjenige dulden und lieben zu lernen, was ſich zwar weit von der Allerweltsſprache entfernt, aber dafür auch durch die Geſammtkraft der poetiſchen Steigerung ins Gleichgewicht ſetzt. Geht man von dieſer Richtſchnur aus, ſo bleibt deſſenungeachtet noch viel in Calderon zurück, was keine Vertheidigung zuläßt; man wird ſich indeſſen ſchonend mit demſelben abfinden, wenn auch keine Befreundung möglich iſt. Hieraus erhellt beiläufig, wie gewagt es iſt, ſeinen Versbau zu zerſtören und ihn der Geſprächsweiſe unſers Theaters anzupaſſen, wenn nicht zugleich auch die Sonnenflecke ſeiner Sprache — ait venia verbo in die Mondnacht umgewandelt werden, die man ihm als deutſche Ausſtattung auf den holperigen Weg mitzugeben pflegt; manche ſeiner Schönheiten ſchwimmen deshalb auch in den ſchlottrigen Umarbeitungen herum, wie Goldfiſche in einer Pfütze. Die vorſtehenden Andeutungen mögen der Dame Kobold dienen, ſo gut ſie können; vor dem Sitzenbleiben werden ſie dieſelbe nicht bewahren.

Stimmen einzelner Schriftſteller über Calderon.

Unter den Kritikern, welche in Deutſchland die Liebe zur ſpaniſchen Bühne und inſonderheit für Calderon geweckt haben, behauptet A. W. Schlegel den erſten Platz; ſeine meiſterhaften Ueberſetzungen einzelner Calderonſchen Werke ſetzen dieſem Verdienſte die Krone auf; ſie ſind in ihrer ſeltenen Vollendung Kunſtwerke, die wir den Fremden mit gerechtem Stolze nennen dürfen, wenn davon die Rede iſt, wie viel unſere herrliche Sprache vermag.

Der lebhafteſten Anerkennung unbeſchadet, die ſo rühmlichen und geiſtreichen Bemühungen gebührt, läßt ſich von einer andern Seite nicht läugnen, daß ihn das trunkene Lob ſeines bewunderungswürdigen Dichters zu einem Uebermaaß von poetiſcher Andacht und Beredtſam-

keit verführt hat, welches unter einem beträchtlichen Theile der Zeitgenossen in der widerwärtigsten Schwärmerei nachspukt, mit allen den krankhaften Symptomen, die der deutschen Begeisterung eignen, wenn sie sich über einen großen und würdigen Gegenstand taumelnd verblendet. Diese Aeußerung ist nicht das Urtheil eines Einzelnen; Solger, der gewiß ein Wort mitzusprechen hat, äußert sich ziemlich eben so; er bedauert außerdem laut, daß Schlegel in seinem phantasiereichen Anlaufe so gar nichts, auch nicht ein einziges Wort gesagt hat über den Standpunkt, von welchem Calderon den Sinn des menschlichen Lebens faßt, über die Art seiner Weltbetrachtung, über seine Erfindungen, über seine Charakteristik, endlich über Komposition und Ausführung seiner Stücke. Diese eben bemerkten Lücken muß jeder empfinden, der über Calderon einigermaßen nachgedacht hat; sie sind indessen weder die einzigen noch die größten. — Prüfen wir denn einzelne Punkte etwas aufmerksamer.

Der Reiz der spanischen Poesie besteht nach Schlegel überhaupt in der Verbindung von hohem begeisterten Ernst und Gefühlen, die eigentlich aus dem Norden abstammen, mit dem lieblichen Anhauche des Südens und dem blendenden Pompe des Orients. Fürwahr, eine überraschende Geographie des dichterischen Geistes; fährt man auf diesem Wege fort, so kommt man endlich dahin, den ästhetischen Geschmack der Völker nach ihrer Hauptfarbe zu beschreiben. Wer wollte läugnen, daß klimatische Einflüsse auf den poetischen Charakter der verschiedenen Erdbewohner wirken, daß sie ihn unter gewissen Bedingungen so oder so färben; wie aber der Mensch nicht blos von der Luft lebt, obschon er sie für sein irdisches Dasein nicht entbehren kann, so gedeiht auch die Poesie nicht zunächst, noch weniger ausschließend, nach den Parallelkreisen und Meridianen des Globus. Kein Volk zeigt eine so mannichfaltig und stark abweichende Sinnesart als das alte griechische, und zwar auf einem mäßig beschränkten Flächenraum, hier und da selbst unter geringen Entfernungen des Aufenthalts. Neuere Forschungen suchen diese Unterschiede mit guten Gründen in der ursprünglichen Eigenthümlichkeit der ge-

trennten und zerstreuten Stämme; und wie es sich mit diesen kleinern Gruppen verhält, so dürfte es auch um die großen Massen stehen, die sich als Völker ausgeschieden haben. Für die Erkenntniß eines letzten Grundes ist auch mit dieser Annahme noch wenig gewonnen; die Schwierigkeit der Erklärung wird blos einen Schritt zurückgeschoben; weiter kommen wir aber nun einmal nicht, bis wir das Kunststück erfinden, bei unserer eigenen Erschaffung gegenwärtig zu seyn. Die bunte Verschmelzung von Norden, Süden und Orient, hinter welche Schlegel sich zurückzieht, paßt übrigens vollkommen zu seiner Darstellung des Romantischen. Dieses soll nämlich, wie er behauptet, ganz eigentlich aus der Vermischung der gesonderten Bestandtheile hervorgehen. Dehnt man diese Ansicht weiter aus, so werden auch die Mulatten romantisch, und was wäre wohl romantischer als unser scheckig und kraus zusammengenähtes Deutschland? Möglich, daß die Romantik unter uns hauptsächlich darum so große Fortschritte gemacht hat, weil wir dem Chaos am nächsten waren, als sie unter uns in der jüngstvergangenen Zeit ausgebrütet wurde.

Unter den fast unübersehbaren Werken Calderons, fährt Schlegel fort, sey nichts aufs Gerathewohl hingeworfen, sondern Alles nach sichern konsequenten Grundsätzen mit den tiefsten künstlerischen Absichten in vollkommener Meisterschaft ausgearbeitet. Wenn Machtsprüche Beweise wären, stände diese unbedingte Lobpreisung an ihrem Platze. Ob Schlegel den ganzen Calderon gelesen haben mag, um mit dieser Zuversichtlichkeit zu urtheilen? Es scheint nicht, sonst hätte er die Menge seiner Dramen wohl nicht fast unübersehbar gefunden. Soll die tiefe künstlerische Absichtlichkeit, die gründliche, konsequente Ausführung aller Theile blos die Meisterschaft von einer gewissen Seite bezeichnen, wie sie der herrschende Volksgeschmack verlangte; so mag man sie allenfalls zugeben; wird sie in einem höhern Sinne genommen, der doch allein der rechte ist, so erscheinen die laut verkündigten Wunderdinge sehr zweifelhaft. Calderon, heißt es weiter, hat überall das, was seinen Vorgängern schon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht. Diese Kunst der Verwandlung setzt ohne

weitere beigebrachte Nachweisungen einen gewaltigen Ueberfluß von Glauben voraus; ja es ist bei längerem Nachdenken sogar unbegreiflich, wie die Form überhaupt Stoff werden kann, wenn anders die Sache mit rechten Dingen zugehen soll. Das ist so eine von den Redensarten, die angenehm ins Ohr fallen, ohne auf dem Grunde der Seele liegen zu bleiben; eine Klingel, womit sich in einem Kreise von Zuhörern, Lesern und Zuschauern schellen läßt, den die Glockentöne der Wahrheit als Dissonanzen berühren. Im weitern Verfolge schildert Schlegel die zarte Reizbarkeit des spanischen Ehrgefühls durch ein höchst anmuthiges Bild, er verdeutlicht sie durch die fabelhafte Sage vom Hermelin, der so sehr auf die Weiße seines Felles halten soll, daß er, lieber als sie zu beflecken, von den Jägern verfolgt, sich dem Tode überliefert. Von dieser Vergleichung paßt nichts weiter, als das Fabelhafte; das spanische Ehrgefühl, wie es Calderon beschreibt, ist oft nur eine Konvenienz- oder Modeartikel ohne allen tiefern, allseitigen Zusammenhang und Halt; legt man den schneeweißen Hermelin auf den Rücken, so zeigt der Bauch schmutzige Streifen in Menge. Was ist es z. B. für eine seltsame, gemachte, verkrüppelte Ehrliebe, daß Don Gutierre, nachdem er in einem Anfall von wüthender, unübertrefflich schön motivirter und gesteigerter Eifersucht seine Gattin dem Tode geopfert, und dadurch das tragische Interesse auf eine bewundernswürdige Weise bis zum Gipfel hinangeführt hat, auf Befehl des Königs ohne allen männlichen, geschweige ritterlichen Widerstand seine erste verschmähte Geliebte heirathet, anstatt sich gegen ein solches Ansinnen, mitten unter den Schlägen zerstörender Erschütterung, die ihm den Werth des Lebens bis zur Null herabsetzen müssen, mit dem ganzen Stolz des zusammengepreßten Selbstgefühls zu empören? Wer sich zu einer Heirath zwingen läßt, ist eine Memme, und bekäme er auch für dieses Heldenstück den Orden des goldenen Vließes; und besängen ihn alle Dichter um die Wette als ein Muster der unterthänigsten Hingebung. Dürfte es nicht natürlicher und wie mich dünkt, noch tragischer seyn, wenn Don Gutierre zwischen dem Könige und dessen Bruder stehend, in einen neuen, unge-

heuern Konflikt der Leidenschaft verwickelt worden wäre, in Folge dessen er zuletzt den Untergang finden mußte, so nämlich, daß Schrecken und Mitleiden uns wechselsweis bewegten? Entweder hatte Calderon nicht den Muth, gehemmt von der Sklaverei des Vorurtheils, in den Augen des Hofes, ein solches Bild unbiegsamer Selbstständigkeit hinzustellen, oder er fand in dem Gedanken einer Heirath aus dem Stegreif nichts Anstößiges, und dann ist damit klar bewiesen, daß er den Grundsatz der Ehre nur nach einem hergebrachten, durchlöcherten Formular und nicht nach den unumstößlichen, allgemein giltigen Grundsätzen der menschlichen Natur fest hielt. Sage doch Niemand, eine solche Verzichtleistung auf den eigenen Willen sey unter den erwähnten Umständen echt spanisch; sie ist dieß eben so wenig als eine Heirath durchs Wochenblatt. Sismondi mag für den Merkur reden, in diesem Punkte sind beide vollkommen einig. „Da die Freiheit längst verloren war — so lauten seine Worte — suchten die Edelleute ihre Größe im Ritterthum; sie waren romanesk, da sie nicht Helden seyn konnten; sie unterhielten übertriebene Begriffe von der Ehre, die in edlen Geistern an die Stelle der Liebe zum Vaterlande tritt, wenn dieses nicht mehr vorhanden ist. Ueberdieß wagte der Dichter nicht, wenn er alte Zeiten darstellte, seinen Rittern die Unabhängigkeit zu erhalten, deren ihre Väter genossen hatten; er ließ ihnen seine politische Aengstlichkeit; er schilderte sie gehorsam ihren Königen, unterwürfig ihren Priestern, mit einer Dienstbarkeit, deren die Edeln des alten Kastiliens sich geschämt hätten." So weit Sismondi. Daß eine freiwillige Selbstverläugnung innerhalb gewisser Schranken sehr wohl mit der persönlichen Würde bestehen kann, unterliegt keinem Zweifel; auch haben die Spanier seit den frühesten Zeiten die schönsten Beweise davon gegeben; aber man kann auch des Guten zu viel thun, und bei Calderon giebt es viele Beispiele dieser unnatürlichen Verschwendung.

Solger sucht tiefer einzudringen und hielte er sich nicht zu fest an einzelne Werke des Dichters, trüge er weniger systematische Absichtlichkeit in ihn hinein, so würde das Ergebniß seiner gedankenreichen Ansicht noch stärker befriedi-

gen. Nach seinem Dafürhalten soll die Calderonsche Poesie darin sehr viel mit der antiken gemein haben, daß sie sich immer an einen bestimmten äußern Stoff anschließt, und in der besondern Thatsache als solcher, in dem wirklichen Erfolge, das Abbild allgemeiner Gesetze sieht. Allein das Anschließen an den bestimmten äußern Stoff ist in vielen Fällen so lose, daß die Ausführung eher einem künstlichen Präparate als einer naturgetreuen Erscheinung gleicht; überhaupt möchte am wenigsten Calderon zu den Dichtern gehören, die in den verbundenen Grundzügen ihrer Werke auf die letzten, allumfassenden Beziehungen des jedesmaligen Stoffes zurückgehen. So etwas geschieht in der Regel nur auf zwiefache Weise, und keine will davon auf Calderon passen. Entweder waltet bei dem angegebenen Streben die Anstrengung der Reflexion vor, die sich selten in ihrem methodischen Einfluß ganz verläugnet und überwindet; daher giebt sie ihren Werken meistens ein trocknes, splitternacktes, überförmliches Ansehen als Ausstattung mit, und erinnert dadurch unverhältnißmäßig an die Geburtsschmerzen, welche der Entbindung zuvorgegangen sind. Calderon war zu sehr Dichter, um Mittel und Zweck so einzeln und bedächtig im Schweiße des Angesichts abzuwägen. Oder der Genius greift mit angeborner Sehergabe, ohne das Horoskop lauernd zu stellen, in den gegebenen Stoff hinein, und liefert aus seinem unbewußten Reichthum, aus seiner natürlichen Uebereinstimmung mit den Gesetzen des Weltgeistes einen schöngeordneten Auszug des Höchsten und Allgemeinsten. Zu einem solchen Wurfe gehört nothwendig die größtmögliche Freiheit von allen außerwesentlichen Beschränkungen des Orts und der Zeit; der Dichter muß Alles von sich entfernen, was nicht die Sache selbst ist, damit er den Athemzug der reinen vollendeten Natur belauschen kann, indem er selbst ein solcher Athemzug wird. Viele Werke Shakespears haben diese Zeichen der Hingebung an sich; sein Geist trug nur Banden, um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darin zu fangen, er selbst fühlte sie nicht: Calderon ist dagegen ein viel zu abhängiger positiver Geist, als daß man ihm ein solches Hinabsteigen zu der geheimnißvollen Urquellen zutrauen dürfte, wo Geschichte

und Philosophie sich schweigend umarmen. Zuweilen erregt er zwar diesen Schein, aber dann fließt derselbe doch mehr aus der glücklichen Wahl des Gegenstandes, als aus der eigenthümlichen Behandlungsweise, wie „das Leben ein Traum," „der wunderthätige Magus," „die Andacht zum Kreuz" darthun. Solger will in diesen Werken eine wesentliche Weltansicht finden; die beiden letztern sind aber doch nur große glänzende Ausschnitte derselben, wie so manches zufällige Beiwerk darthut; und das erste erregt darum nothwendig den Eindruck des durchgreifenden Allgemeinen, weil dieses schon im Namen des Drama liegt, und folglich bei einer zweckmäßigen, poetischen Ausführung nicht fehlen kann. Bei diesem Thema greifen wir alle unwillkührlich in unsre Brust, und die Fruchtbarkeit unsres aufgeschlossenen Bewußtseyns ist ein Füllhorn, das über die Schönheiten des Dichters einen neuen Zauber ausgießt. Was Solger über die Bedingungen sagt, unter welchen die Religion sich zu Darstellungen für's Theater eignet, bewährt Einsicht und Unbefangenheit in gleichem Maaße.

Bouterweck redet in dem Werke, worin er die Geschichte der spanischen und portugiesischen Poesie und Beredtsamkeit vorträgt, mit besonnener Mäßigung von Calderon; er schraubt sich eben so wenig zu einer selbstgefälligen Begeisterung hinauf, die Maaß und Ziel vergißt, als er der Einseitigkeit Vorschub leistet, mit dem französische Kritiker über unsern Dichter herzufallen pflegen. Bei dieser Unbefangenheit des Urtheils ist es um so mehr zu bedauern, daß Bouterweck nicht ausführlicher in einzelne interessante Momente eingegangen ist, sondern bei allgemeinen Bemerkungen stehen bleibt.

Sismondi läßt Schlegel die wohlverdiente Gerechtigkeit wiederfahren, indem er ihn zugleich mit anständiger Freimüthigkeit bestreitet, und seine Uebertreibungen abzuschneiden sucht. Sismondi möchte zwischen den Grundsätzen der deutschen und französischen Kritik durchschlüpfen; er giebt Vieles zu und mildert manches Andere, was eingefleischten Franzosen ein Aergerniß und Gräuel ist; er denkt nebenbei von Bouterweck so vortheilhaft, daß er sich bei vielen Gelegenheiten nicht entblödet, ihn ohne Anfüh-

rung des Namens abzuschreiben. Sobald er indessen vom Allgemeinen zum Besondern kommt, überwältigt ihn das Medusenhaupt der französischen Aesthetik; er nimmt dann wieder durch die That zurück, was er in der Theorie eingestanden hat. Es ist hier nicht der Ort, seine Mißgriffe zu beweisen. Sein größtes Verdienst ist der politische und historische Blick, mit dem er Calderon's Zeit betrachtet; er ist auch darin nicht ganz frei von liberalen Einflüsterungen, im Wesentlichen dürfte er aber doch Recht behalten.

Zum Schlusse stehe hier das Urtheil, welches Göthe bei Gelegenheit „der Tochter der Luft" über Calderon abgegeben hat; es trägt in der Hauptsache wirksam dazu bei, den Ton der überspannten Bewunderung zu mäßigen, und in die gehörigen Schranken zurückzuführen. „Calderon" sagt er, „verleiht keineswegs eigentliche Naturanschauung: er ist vielmehr durchaus theatralisch, ja bretterhaft; was wir Illusion nennen, besonders eine solche, die Rührung erregt, davon fühlen wir keine Spur; der Plan liegt klar vor dem Verstande, die Scenen folgen nothwendig, mit einer Art von Balletschritt, welche kunstgemäß wohlthut und auf die Technik unserer neuesten komischen Opern hindeutet; die innern Hauptmotive sind immer dieselben: Widerstreit der Pflichten, Leidenschaften, Bedingnisse, aus dem Gegensatz der Charaktere, aus den jedesmaligen Verhältnissen abgeleitet. Die Haupthandlung geht ihren großen poetischen Gang; die Zwischenscenen, welche menuettenartig in zierlichen Figuren sich bewegen, sind rethorisch, dialektisch, sophistisch. Alle Elemente der Menschheit werden erschöpft und so fehlt auch zuletzt der Narr nicht, dessen hausbackner Verstand, wenn irgend eine Täuschung auf Antheil und Neigung Anspruch machen sollte, sie alsobald, wo nicht gar schon im Voraus zu zerstören droht. Nun gesteht man bei einigem Nachdenken, daß menschliche Zustände, Gefühle, Ereignisse in ursprünglicher Natürlichkeit sich nicht in dieser Art auf's Theater bringen lassen, sie müssen schon verarbeitet, zubereitet, sublimirt seyn; und so finden wir sie auch hier. Der Dichter steht an der Schwelle der Ueberkultur, er giebt eine Quintessenz der Menschheit. Shakespeare reicht uns im Gegentheil die volle reife Traube vom

Stock, wir mögen ſie nun beliebig Beere für Beere genießen, ſie auspreſſen, keltern als Moſt, als gegohrnen Wein koſten oder ſchlürfen, auf jede Weiſe ſind wir erquickt. Bei Calderon dagegen iſt dem Zuſchauer, deſſen Wohl und Walten, nichts überlaſſen; wir empfangen abgezogenen, höchſt rectificirten Weingeiſt, mit manchen Specereien geſchärft; wir müſſen den Trank einnehmen, wie er iſt, als ſchmackhaftes, köſtliches Reizmittel oder ihn abweiſen."

„Warum wir aber die Tochter der Luft ſo gar hoch ſtellen dürfen, liegt darin, daß ſie durch einen vorzüglichen Gegenſtand begünſtigt wird. Denn leider ſieht man in mehrern Stücken Calderon's den hoch- und reinſinnigen Mann genöthigt, düſterm Wahn zu fröhnen und dem Unverſtande eine Kunſtvernunft zu leihen, weshalb wir denn mit dem Dichter ſelbſt in widerwärtigen Zwieſpalt gerathen, da der Stoff beleidigt, indeß die Behandlung entzückt; wie dieß der Fall mit „der Andacht zum Kreuze," der „Aurora von Copacavannah" gar wohl ſeyn möchte. Bei dieſer Gelegenheit bekennen wir öffentlich, was wir ſchon im Stillen ausgeſprochen: Es ſey für den größten Lebensvortheil, welchen Shakeſpeare genoß, zu achten, daß er als Proteſtant geboren und erzogen worden. Ueberall erſcheint er als Menſch, mit Menſchlichen vollkommen vertraut, Wahn und Aberglauben ſieht er unter ſich und ſpielt nur damit; außerirdiſche Weſen nöthigt er, ſeinem Unternehmen zu dienen; tragiſche Geſpenſter, poſſenhafte Kobolde beruft er zu ſeinem Zwecke, in welchem ſich zuletzt alles reinigt, ohne daß der Dichter jemals die Verlegenheit fühlte, das Ungereimte vergöttern zu müſſen, der allertraurigſte Fall, in welchem der ſeiner Vernunft ſich bewußte Menſch gerathen kann."

In einigen Punkten ſtehen die hier gerühmten Vorzüge Calderon's vielleicht nicht ganz ſo hoch und ſicher, wie Göthe meint; in einigen andern dürfte ſeinem Ausſpruche eine größere Unpartheilichkeit zu wünſchen ſeyn. Die Illuſion, wie ſie hier zur Sprache kommt, iſt weder die einzige, noch die höchſte; der poetiſche Antheil beruht in ſeiner edelſten Geſtalt nicht auf der täuſchenden Uebereinſtimmung unſerer Vorſtellungen mit dem Vorgeſtellten, ſondern auf einem

freiwilligen Ueberspringen unsers gewohnten Lebenskreises, wofern nur der Dichter Kraft und Begeisterung genug hat, uns in seiner fremdartigen Welt emporzuflügeln und fortzureißen. Diese Herrschaft übt aber Calderon häufig als Meister aus, er weiß uns an seinen Gegenstand zu bannen und in denselben zu verweben, wie sehr er auch von unserm persönlichen Seyn und Wirken abweicht, wofern wir von der Poesie nichts weiter verlangen, als daß sie eben nur Poesie ist, keine Philosophie, keine Weltklugheit, keine Sittenlehre, kein Ausdruck unmittelbarer Gegenwart oder Vergangenheit. Insofern stört auch nicht sowohl der hausbackene Verstand seines Narren als Gracioso das Interesse an dem Vorgehenden, sondern wo dieß geschieht, liegt der Grund vielmehr darin, daß die Ironie des Narren zu schwach oder verkehrt hervortritt; ein Unglück, das ihm nicht selten begegnet, das dagegen bei Shakespeare nie vorkommt, wenigstens nicht in dem Maße.

Mit der Klarheit des Planes hat es seine Richtigkeit, wenn man darunter die kunstgemäße Abzweckung zu dem Wendepunkte versteht, den Calderon hervorheben will; sonst ist gar Vieles willkührlich, wenn es sich um eine vollkommene Befriedigung handelt; die Ausführung ist theilweise reich an solchen Zügen, wie sie einer Gelegenheitsarbeit anzuhaften pflegen, bei der man von der Sache selbst abgeht, und fremden, persönlichen Stimmungen schmeichelt. Um von zahlreichen Beispielen nur eins der bekanntesten zu nennen, so ist der Schluß im „lauten Geheimniß" schlechthin dramatisch fehlerhaft, auch unter dem Gesichtspunkt der wahren spanischen Volksthümlichkeit; denn die achtlose, zerstreuungslustige Laune eines Publikums, das über dergleichen Zweckwidrigkeiten hinausgeht, kann keineswegs für den gesunden Pulsschlag einer kräftigen Gesammtheit gelten; so flatterhaft ist die Natur nicht in ihren gesetzmäßigen Einwirkungen. Es entsteht ferner die Frage, ob die Scenen wirklich so nothwendig folgen, wie Göthe will. Wer da weiß, wie sorglos Calderon die Ansprüche der Wahrscheinlichkeit abfertigt, der wird einiges Bedenken gegen die allgemeine Wahrheit dieser Behauptung hegen. Was den Freisinn Calderon's betrifft, so ist große Vorsicht

nothwendig, um ihn nicht nach den heutigen Begriffen zu verstehen; ich bin meinestheils zu dem Glauben geneigt, daß sich der Dichter nirgends sonderlichen Zwang angethan hat, weil er in allen wesentlichen Punkten und den meisten Nebendingen mit der Masse seiner Zeitgenossen von ganzem Herzen einverstanden war. Die unerfreuliche, mönchische Gleichgiltigkeit, mit welcher er, fast wie Racine, auf alle seine frühern nicht religiösen Erzeugnisse herabsah, unterstützen diese Hypothese; auch stand Calderon fortwährend in so günstigen Verhältnissen zum Hofe, daß ihm die angebliche Selbstüberwindung auf die Dauer wahrscheinlich nicht viel kostete, er mag sich ungefähr mit derselben leichten Grazie in sein Schicksal gefügt haben, wie unser Göthe selbst. Endlich dürfen wir es unstreitig für ein großes Glück halten, daß Shakespeare als Protestant geboren und erzogen worden ist; wir wollen uns aber auch freuen, daß der Katholicismus in Calderon einen so tüchtigen Repräsentanten gefunden hat. Der Freisinn des vollendeten Protestantismus ist nicht so seicht und gewaltsam, daß er Andersdenkenden nicht gönnen sollte, was er für sich selbst in Anspruch nimmt. Nur umnebeln wollen wir uns nicht lassen; wo dazu Anstalten gemacht werden, da sagen wir alle mit Voß:

Dumm machen lassen wir uns nicht!
Wir wissen, daß wir's werden sollen! —

Die Dame Kobold trieb übrigens ihr gaukterisches Unwesen selbst auf dem dresdener Theaterzettel, sie gab sich hier für ein Lustspiel aus und sie ist doch nur ein Versteckspiel, das obendrein nach der Kreuz und Quer in ein Blindekuhspiel ausartet. Die ganze Intrigue ist von Anfang bis zu Ende nichts als ein scheinbar battistenes Gewebe mit groben Sacknähten durchstickt; oder mit andern Worten, sie gleicht einem Glase, das von der einen Seite geschliffen und auf der andern bis zur Blindheit verwittert ist. Dem Spanier, der starke Ueberspannungen liebt, unbekümmert um alle Forderungen der Wahrscheinlichkeit, ihm mag eine solche Mischung von raffinirtem Scharfsinn und pinselhafter Unnatur köstlich schmecken, er verlangt unbedingt, daß der aufgetragene Braten mit dem schärfsten Pfeffer gewürzt

sey, und knirscht geduldig in den Kiessand, den er nebenher verschlucken muß. Das spanische Theater hat allerdings Spiele der Intrigue aufzuweisen, die eben so kühn als fein, so phantasiereich als klar sind; wer wird diesen unschätzbaren Vorzug z. B. dem öffentlichen Geheimniß absprechen; allein die Dame Kobold erhebt sich nicht in diesen Lichtkreis einer genialen und fehlerfreien Erfindung, es geht ihr wie dem Polonius, der in seinem Hinterhalt als spukende Maus von Hamlet erstochen wurde.

Das angebliche Lustspiel steckt überall nur in dem Glasschrank, der, wie es heißt, eine heimliche Thür verdeckt, durch welche die Dame Kobold im Verlaufe der Begebenheiten unbemerkt aus- und ein-geht. Ihr Bruder, Don Juan, der sie als Wittwe den Augen der Welt entziehen will, hat die erwähnte Wandmaske in einer doppelten Absicht anbringen lassen, theils um den Verdacht abzuwehren, als versperre er seine Schwester Donna Angela aus Furcht, theils um den verborgenen Schleichweg bei Gelegenheit bequem benutzen zu können; so erzählt Rodrigo, der Diener des zweiten Bruder Don Louis, und zwar in einem Gespräch mit dem letztern; die Entdeckung dieses gläsernen Geheimnisses wird unter den obwaltenden Umständen eben so ungeschickt als gewaltsam eingeschoben. Der Dichter hat sichtbar dem Don Louis Nase, Augen und Ohren genommen, um Rodrigo damit großmüthig zu beschenken. (Das Einmauern der manntollen Dame wäre gar nicht so übel gewesen; nur hätte sie noch ausserdem in ein Zwangskamisol geschnürt werden müssen, denn der Satan, welcher sie quält und wie eine Besessene aus dem Hause auf redoutenmäßige Abentheuer treibt, ist Amor in seiner ganzen höllisch-himmlischen Gewalt und dieser allmächtige Zauberer weiß bekanntlich auch die Eisenstäbe vor den Fenstern durchzufeilen und an Strickleitern herunter zu klettern.) Isabel, Mädchen der Donna Angela, theilt dieser ebenfalls nicht weniger verkehrt als lächerlich das Blendwerk des vorgeschobenen Glasschrankes mit; sie konnte die Bestimmung dieses wachhabenden, versteckten Schweizers auf dem natürlichsten Wege von der Welt, durch die verliebte Schwatzhaftigkeit Rodrigo's erfahren haben; aber nein, diese Aus-

kunſt bietet ſich zu leicht dar; Iſabel muß ſich erſt auf den Kopf ſtellen, der Schrank ein Rad ſchlagen und eine Leiter zu dieſem Pas de deux die nothwendige Muſik machen, ehe die ſtumme Wand zu reden anfängt; der beklagenswerthe Dichter windet ſich mit ſeinem theatraliſchen Taſchenſpielergriffe recht eigentlich zwiſchen Thür und Angel. Iſabel wollte nämlich einſt, ſo erzählt ſie ihrer Herrin, den betrüglichen Glasſchrank aufputzen, ſie ſetzte zu dem Ende eine Leiter an denſelben (die Politur war damals noch nicht erfunden), dieſe glitt aus, das Wundermeuble fiel um, die Schöne, welche es ſo gut mit ihm meinte, folgte ſeinem einladenden Beiſpiele und nichts ſetzt bei dieſem Sturze ſo ſehr in Erſtaunen, als daß die Leiter nicht als Balancirſtange ſtehen blieb. Wenn aber die Rollen, auf welchen der Glasſchrank ruhte, keine Klumpfüße waren, wie konnte ſich der Glasſchrank bei ſo zarten Liebkoſungen ſo unhöflich verbeugen, wofern ihn nicht das Podagra windſchief gezogen hatte oder ſein abſtehender Rücken en parade das Schlüſſelloch der verſtohlnen Thür verrieth? Denn faßte ihn die Leiter von vorn, ohne den Glasſcheiben mit ihrer gefährlichen Nachbarſchaft die dünnen zitternden Rippen zu zerbrechen; ſo mochte unter den beſchriebenen Umſtänden wohl Iſabel fallen, aber ſchwerlich der Schrank, denn Rollen ſind keine Kugeln, die nach jeder beliebigen Richtung laufen; vorausgeſetzt, daß Iſabel mit dem Schrank nicht die Wand durchbrochen und ihn ſo nach der Länge hingeſtreckt hat. Kam ſie ihm aber von der Seite, ſo hatte er ja ſeine Rollen nicht umſonſt, um dem erhaltenen Impulſe auszuweichen. Doch wozu dieſe ſcherzhafte Zweifelhaftigkeit! Mußte Iſabel nicht ſchlechterdings die Rollen bemerken, auf denen der Schrank ſtand, zumal wenn ſie mit ſo feurigen Augen hervorklotzten als auf unſerm Theater? So wenig Jemand ohne Noth über eine hangende Mauer klettert, die dem Einſturze nahe iſt, ſo wenig wird ein Mädchen die Leiter an einem Glasſchrank ſtellen, der mit ſeinem Fundamente fortzurollen droht. Genug, der Dichter hat ſich die handgreiflichſte Unwahrſcheinlichkeit zu Schulden kommen laſſen, blos um den Knalleffekt des Wunderbaren zu erhöhen. Das Uebelſte dabei iſt, daß dieſe derbe Un-

wahrscheinlichkeit im Stück selbst zur Sprache kommt, ohne daß sie durch die besondern Nebenumstände geschwächt würde. So wundert sich Beatriz, eine Freundin der Donna Angela, mit Recht gewaltig darüber, daß ein so kluger Mann, wie Don Manuel, sich nur einen Augenblick vermittelst der heimlichen Thür und des Glasschrankes mystificiren lassen könne, ohne den natürlichen Zusammenhang der Sache zu errathen. Don Manuel urtheilt auch ganz richtig, gleich nach den ersten Kunstproben der Dame Kobold, es müsse Jemand durch unbekannte Mittel das Zimmer öffnen und verschliessen; er will durchaus keinen übernatürlichen Einfluß zugeben. Umsonst schlagen ihm die Rollen des Glasschrankes das Licht der Aufklärung faustdick ins Gesicht; er gebehrdet sich fortwährend wie ein Blinder. Später will er sogar die ganze Wohnung durchsuchen, um zu sehen, ob hinter den Gemälden sich etwa die Wand spaltet, ob vielleicht die Tapeten eine Höhlung verdecken; ja er möchte zu dem Ende jeden Zwischenraum des Daches durchspähen; aber an dem Glasschrank, der gleichsam auf allen Vieren sein Geheimniß zur Schau trägt und nicht müde wird es förmlich vorzurücken, scheitert alle Einsicht und Weiterfahrung des weisen Don Quixotte; er hat ein Bret vor dem Kopfe, das groß genug ist, um zehn solche Glasschränke daraus zu machen, wie der eine ist, der vor ihm steht. Der Dichter fühlte sehr wohl den Gewaltstreich, welchen er dem Glauben der Zuschauer versetze; er beruft sich indirekte mit den Worten der Donna Angela auf die Sage vom angeknickten Ei, das auf diese Art habe stehen gelernt, so unmöglich dieß vorher allen geschienen. Aber die ärgsten Verstöße gegen die Forderung einer billigen Wahrscheinlichkeit sind noch zurück. Cosme tritt auf mit Licht, in dem Zimmer seines Herrn, wohin sich eben auch Isabel im Auftrage Angela's mit einem verdeckten Korbe eingeschlichen hat. Cosme stößt ein verunglücktes humoristisches Stoßgebet an den Kobold aus und die fruchtbare Phantasie der Geisterfurcht, die sonst auch dem Nichts einen Leib zu geben und rings umher Alles mit gespenstischen Gestalten zu bevölkern pflegt, verschließt dießmal ihrem Sklaven die Augen so völlig, daß er selbst Isabel nicht erblickt, wodurch

dieſe Zeit gewinnt, ſich hinter ſeinen Rücken zu ſtellen, näher und näher zu kommen und ihm endlich das Licht auszublaſen, indem ſie dieſe Bravour mit einem Schlage von hinten begleitet. Die Götter Homers, die ihre leibhafte Gegenwart in Wolken verhüllen, ſind immer noch weit natürlichere Gebilde als eine groteske Uebertreibung, die ſo ganz einer willkührlichen Annahme folgt, lediglich in der Abſicht, das Gaukelſpiel mit wohlfeilen Effekten aufzuputzen, etwa in der Art, wie eine fehlgreifende Gefallſucht rohe Kleidungsſtoffe durch ſchreiende Farben zu überbieten liebt. Auch Iſabel's frühere Verlegenheit ſticht auffallend gegen ihre ſpätere Geiſtesgegenwart ab; ſie muß erſt eine Ungeſchicklichkeit nach der andern begehen, ehe ſie uns Proben ihrer Gewandtheit geben darf. Ihre vorübergehende Peinlichkeit ſoll uns beluſtigen; für eine verſchmitzte Gelegenheitsmacherin, wie ſie doch ſeyn will und ſeyn ſoll, iſt aber dieſes ſchwankende, tölpiſche Auftreten ein betrübtes Kunſtſtück; es erinnert an die Taktik eines Spions, der ſich bei ſeinen erſten ſtolpernden Schritten dem Feinde verräth, den er zu überliſten ausgieng. Mit den Ohren iſt es in dieſem Verſteckſpiele nicht beſſer beſtellt als mit den Augen, ſie kommen zuweilen bloß pro forma zum Vorſchein. Daß Don Manuel ſeinen Diener nicht an der Stimme erkennt, mag man auf Rechnung des Dunkels und der Betäubung ſetzen, ſo wenig Mühe Cosme übrigens anwendet, ſich zu verbergen; daß aber Iſabel, Cosme auf ſeine Antwort: Ich bin es! mit Don Manuel verwechſelt, und ihn fortzieht, iſt doch ein wenig zu ſtark. Das Verkriechen des Cosme unter den Tiſch, des Don Manuel im Alkoven gehört zu der opernhaften Spiegelfechterei, von der Calderon in mehreren ſeiner Werke einen unmäßigen Gebrauch macht; eine Verſenkung würde in den meiſten Fällen weit beſſere Dienſte leiſten und am Ende leicht eben ſo glaubhaft ſeyn als dieſe Apartés, die zuweilen Schlag auf Schlag folgen.

Die gaſtliche Gegenwart der Donna Beatriz im Hauſe Don Juans und Don Luis hängt gleicherweiſe an Fäden, die man nicht anſehen kann, ohne ſie auch mit dem flüchtigſten Blick zu zerreißen. Donna Beatriz iſt durch ein Strafurtheil ihres Vaters ad interim zu Donna Angela ge-

schickt worden, um bei ihr ein Asyl für ihre bedrohte Tugend zu finden; der Vater hatte nämlich das nächtliche Gespräch der Tochter mit einem unbekannten Freunde bemerkt; daher ihr Exil. Die Quarantaine, welche sie hier zwischen zwei verliebten Brüdern hält, bringt uns einen großen Begriff von der Welt- und Menschenkenntniß des zürnenden Ritters her; bei Angela kann Beatriz Praxis lernen; es bleibt übrigens zweifelhaft, welche von beiden Meisterin oder Schülerin ist, so vortrefflich verstehen sich beide auf das Angen der Männerherzen. Calderon brauchte noch eine zweite Dame, um die Verwickelung zu häufen; er brach sie ab wie einen Zweig vom ersten besten Stamme. Man soll einem Theaterdichter nicht mit der mathematischen Wahrscheinlichkeitsrechnung zu setzen; diese Forderung ist bekannt und gerecht; allein wenn er beim Verschlingen der Knoten zu viele Blößen giebt, ohne daß sie durch den Reichthum und die Tiefe der Erfindung bedeckt werden; so geht ohne Zweifel der beste Theil der Wirksamkeit verloren, die seine Erfindungskunst über deutsche Zuhörer auszuüben vermag.

Die Charaktere sind ohne alle feische Individualität, gemodelt nach einem und demselben Stylisikum von Convenienz, Sitte, Gesinnung und Leidenschaftlichkeit; es ist als ob die Herren und Damen einander auswendig gelernt hätten. Lessing hat Voltaire vorgeworfen, daß sich derselbe nur auf den Kanzleistyl der Liebe verstehe; in diesem sogenannten Calderonschen Lustspiele geht die Liebe auf Stelzen und diese Stelzen haben außerdem ellenlange Schrauben.

Außerdem tritt die Neigung hier gar nicht so reinidealisch auf, als uns die ausschweifenden Lobredner der spanischen Romantik wollen glauben machen; man sieht es den Liebespaaren sehr deutlich an, daß sie Fleisch und Bein haben.

Der Witz ist sehr dürftig ausgesäet; Cosme ist vom Kopf bis auf den Fuß ein verfehlter Gracioso, so weit er auch häufig den Mund öffnet. Selbst die sonst so fruchtbare und glänzende Phantasie Calderon's sucht man vergeblich; drei oder vier Stellen abgerechnet, erhebt sich der Ausdruck nirgends zu besonderer Schönheit; der Wiederho-

lungen nicht zu gedenken, die besonders gern in der Sonne ihren Sitz aufschlagen; aber auch die Hydern müssen zweimal den Vortrag spicken.

Endlich ist es ein Fehler gegen die dramatische Komposition, daß die untergeordneten Personen erzählungsweise Dinge berühren, die sich in ihrem Munde höchst wunderlich ausnehmen; dieser Uebelstand ist nicht geringer als die ungehörige Redseligkeit der französischen Confidens. Der Raum verbietet, die angedeuteten Bemerkungen weiter auszuführen und näher zu betrachten. Die Dame Kobold ist von dem dresdener Publikum mit der entschiedensten Abneigung zurückgewiesen worden, noch lebhafter bei der zweiten als bei der ersten Vorstellung. Auch war die Aufführung, von Einzelheiten abgesehen, nicht der Art, daß sie dem schwachen Produkte ein künstliches Leben hätte einhauchen können.

Anhang.

Abendzeitungskritik. *)

Beurtheilung der Darstellung des Don Gutierre, am 21ten Januar 1826, vom Herrn Hofrath Böttiger.

Das, was da ist und gut ist, mit Danksagung empfangen, ist Lebensweisheit und macht überall das Herz froh und gesund. Darum ergreife ich jetzt noch am Abende der Vorstellung von Calderons Don Gutierre die Feder und sage: das war eine der gehaltreichsten und gelungensten Vorstellungen unserer Bühne. Ich habe vor 7 Jahren in diesen Abendzeitungen mich über das Stück selbst und seine damalige, im Ganzen gewiß auch sehr fleißige Darstellung ausführlich und mit gewissenhafter Motivirung meines Lobes und Tadels ausgesprochen. So mögen mir ja wohl auch heute noch, so sehr mir auch jede Theaterkritik auf immer verleidet ist und verleidet bleiben wird, einmal das Stillschweigen zu brechen und das Zeugniß abzulegen erlaubt seyn: dieß in seiner Art einzige und auf eine verständige und verständliche Weise uns näher gerückte Calderonsche Trauerspiel — wer möchte über ein piu e meno in West's Bearbeitung viel kritteln! — hat bei der heutigen Vorstellung erst sein volles Recht erhalten. Alles war in Einklang und würde bei öfterer Wiederholung, die das Stück vor vielen andern verdient, zwar im Einzelnen vollendeter, ja zum Schluß hin gesteigerter gegeben, aber für die Hauptwirkung nie besser durchgeführt werden können. Von der damaligen Besetzung waren nur Wenige dießmal noch in ihren Rollen. Unsere Schirmer, noch immer die erste Zierde unserer Bühne, leistete auch dieß-

*) Der Grund für den Abdruck dieses Aufsatzes und seiner Widerlegung geht aus der letztern selbst zu deutlich hervor, um hier noch einer besondern Ausführung zu bedürfen.

mal alles, was Ihre Kräfte vermochten, und ich würde, wenn ich heute noch ihr Spiel entwickeln sollte, nichts von dem zurücknehmen, was ich damals sagte. Durch ihr durchdachtes Spiel wurde von ihrem ersten Erscheinen an beim Anblick des Don Enrique uns kund, sie sey der edle Reiher, der umstellt und dem Verderben geweiht sey. In der grausenden Verzweiflungsscene, wo sie, den Tod vor Augen, an den verschlossenen Thüren und Fenstern rüttelt, that sie weniger, als vor 7 Jahren, und das Wenigere war Mehr. Möge nur diese Berechnung sich nie in ihrem Spiele verrathen.

Herr v. Zahlhas gab dem König Piedro alle Strenge und Kraft im befehlenden Tone, die Calderon selbst in diesen Charakter gelegt hat. Wer noch mehr Auffahrendes, Schroffes in diese Rolle gelegt haben will, hat es mit dem Dichter zu thun, der dabei nie an den Grausamen dachte. Man spricht in der Beurtheilung der Darstellungen dieser Art oft viel von königlichem Anstande und imposanter Würde. So etwas mochte der berühmte, alte französische Königspieler, Le Kain meinen, wenn er sagt, der Schauspieler, der dergleichen Rollen ausfüllen wolle, muß sein Haupt auf den Schooß einer Königin gelegt haben. Allein, oft spielt dabei dem Kunstrichter seine eigene subjective Ansicht, das id quod sentio tantum, einen bösen Streich. Wir haben in Herrn v. Zahlhas Spiel hier auch die nöthige Würde nicht vermißt. Er ist ein denkender Künstler. Es wird ihm gelingen, manches, was nicht im Bereiche seiner Haltung, Stimme, Bewegung zu liegen scheint, durch fleißiges Studium auszugleichen. Herr Devrient ließ uns in seinem Spiel wirklich den fürstlichen, der Befriedigung seiner Leidenschaft alles aufopfernden Weichling erblicken. Wird dem von der Natur so schön begabten, alles in seinem Kreise leicht gestaltenden Darsteller erst durch ausdauerndes Studium die Continuität, das Horazische totum ponere, die vollkommene Rundung zum Ganzen, ein unverwandtes Augenmerk seyn: so besitzt die Bühne in ihm nicht nur einen vielseitigen und stets gern gesehenen, sondern auch ausgezeichneten, jedes bezweckten Eindrucks gewissen Künstler. Mad. Müller-Bachmann gab die so wunderbar hingestellte Leonore, be-

sonders in der schönen Unterredung mit Don Arias, wo sie seine Liebesanträge beschämt, mit Wahrheit im Ton und Anstand in der Geberdung. Sie ist und bleibt eine sehr brauchbare Schauspielerin für unsere Bühne. Aber den Kranz erwarb sich wohl nach allgemeiner Ueberzeugung Hr. Becker in seinem Don Gutierre. Wir hatten ihn vor mehreren Jahren von unserm Helwig gesehen, und auch in dieser Rolle das Talent eines leicht erreichbaren, in dieser Erregung zuweilen Herrliches leistenden Schauspielers anerkannt. Auch hier gelang ihm mancher Wurf unvergleichlich. Aber Alles richtige Auffassen und Durchführen war nicht seine Sache. Selbst sein Gedächtniß unterstützte ihn nur bittweise. Herr Becker stellt uns ein vollendet ausgemaltes Bild dieses hochherzigen, ritterlich gesinnten, dem Ehrenpunkt alles opfernden edlen Spaniers vor's Auge. Alles war in schönstem Einklange. Er versteht es mit der Stimme haushzuhalten und durch das richtige Betonen, Aufhalten oder die Beschleunigung der Phrase, ohne Schleifung und Poltern, durch das angemessene Mienen- und Geberdenspiel bis zum alles endenden Dolchstoß uns festzuhalten und die nicht leichte Aufgabe zu lösen und uns nicht Abscheu gegen seinen Blutdurst, nein, wahres Mitleiden gegen den Edelmann, der so enden muß, einzuflößen. Die Spitze seines Spiels war der herrliche Monolog im Kampfe zwischen der Liebe und Rachsucht (zur Eifersucht darf es nicht kommen). Da gilt es, die schroffsten Gegensätze durch einleitendes und begleitendes Mienenspiel und Tonwechsel so in einander zu verschmelzen, daß das treueste Gemälde dieses Seelenkampfes (der Grieche nennt es Psychomachie) uns selbst mit fortreißet. Auch zollten ihm die Zuschauer in dieser Scene den lautesten Beifall. Wir wünschen unserer Bühne zu einem solchen Künstler Glück, der in schneller Aufeinanderfolge den selbstgenügsamen, sich selbst harmlos persiflirenden Gecken, den Kliedtheim in „Erziehung macht den Menschen" und den ächt tragischen Gutierre, beide gleich gelungen uns vorüber zu führen vermag. Möchten uns oft solche Stücke und solche Darstellungen zu Theil werden!

Böttiger.

Herr Hofrath Böttiger — denn von ihm kann hier nur die Rede seyn — hat durch seine seltene archäologische Gelehrsamkeit unter dem wißbegierigen Publikum aller Stände einen ausgebreiteten Ruf erlangt; man hört mit Vergnügen seine lehrreiche Stimme, so lange er innerhalb der Gränzen bleibt, welche die eigenthümliche Strenge seines Faches mehr als manches andre unausweichlich vorschreibt, und die daher auch das gründlichste und umfassendste Studium, wie es ihm die Kenner einstimmig nachrühmen, nicht ungestraft überschreiten darf. Es ist wahr, er hat als Archäolog bis jetzt noch kein größeres Werk geliefert, welches in der Wissenschaft so hoch stände, daß es eine neue Epoche oder auch nur eine neue Stufe der fortgehenden Bildung bezeichnen könnte; seine Schriften sind theils Bruchstücke geblieben, theils drehen sie sich um einzelne interessante Punkte und zeigen weniger von philosophischem Geist, reinem Geschmack und treffendem Kunsturtheil, wie die Kenner ebenfalls versichern, als vom Witz einer reichen Belesenheit, von der Mischung mannichfaltiger, zumal historischer Kenntnisse und der Hinneigung zum Sinne der Gegenwart, der unglücklicherweise mit der Denk- und Empfindungsweise des freien Alterthums den stärksten Contrast bildet. Dessenungeachtet wird und muß Böttigers Name auf die Nachwelt übergehen, mag er auch für sie weniger gethan haben als für die Mitwelt. Eben darum empfinden es seine zahlreichen Klienten, Freunde und Verehrer desto schmerzlicher, daß er in seinem verdienstvollen Greisenalter, welches so viele löbliche Bemühungen krönen, noch immer nicht aufhören kann, sich in journalistischer Kleinwaare zu zersplittern, und unter diesem liegenden Marktgut thut seinem wohlgegründeten Ansehen kein anderer Artikel so schweren Eintrag als das Backwerk der Theaterkritik, vorzüglich durch die leidige Art und Weise, wie er dasselbe für zärtliche Gaumen zu versüßen pflegt. Auch war er auf diesem Steckenpferd zu keiner Zeit glücklich, vermuthlich aus dem einfachen Grunde, weil er ein zu feuriger Reuter ist. Der Pflock, womit Tieck in geistreichem Scherze diese leidenschaftliche Liebhaberei verewigt hat, ist bekannt genug; dennoch ist auf dieses Radikalmittel keine

Genesung erfolgt, die alte Krankheit scheint unheilbar; „ich muß loben" so heißt dieses chronische, tiefsitzende Uebel in der Sprache des humoristischen Brownianismus, wofür seit einiger Zeit durch Abkürzung der Name der Lobhudelei in Schwung gekommen ist. Wenn man fragt, was ein so unschuldiger Zeitvertreib den Merkur angehe, der sich auf keinen Fall ein ausschliessendes Privilegium zum Tadeln anmaßen dürfe, also auch einem hochgeschätzten Veterane zur Ausfüllung seiner literarischen Muße das Recht zum Loben bereitwilliger einräumen müsse; so dient hierauf zur Antwort, daß die nothwendige Opposition gegen mittelmäßige und unberufene Schauspieler höchst unvollkommen seyn würde, wenn sie irgend ein Patronat anerkennte, das histrionische Sündenböcke in Schutz nimmt, oder gar präconisirt. Und giebt es unter den Theaterkritikern etwa einen geheimen Separat-Frieden, der sich von selbst versteht? Ist nicht in der literarischen Republik jeder dem Angriffe ausgesetzt, ohne daß die Person eine Ausnahme macht? Dazu kommt noch, daß der dampfende Weihrauch der Theaterkritik eine Stickluft entwickelt, bei welcher die gesunde Kunst unmöglich gedeihen kann; des Uebelstandes nicht zu gedenken, daß die Nachbarn und Fremden über uns lachen, wenn wir Kleines für Großes ausgeben, und so unsern Geschmack in ein zweideutiges Licht setzen. Deshalb scheint es zweckmäßig den theaterkritischen Päan näher zu untersuchen, der sich erst neuerlich wieder in der Abendzeitung lärmend erhoben hat. Einem Gelehrten wie Böttiger ist man Achtung schuldig, auch wenn er fehlgreift; deshalb soll die Prüfung mit der Ruhe angestellt werden, wie sie seinem literarischen Range zukommt; man wird selbst dem Scherz, der sich hierbei fast unwiderstehlich zudrängt, mit möglichster Anstrengung aus dem Wege gehen.

Es mag unerörtert bleiben, warum unser Kollege, — diesen Titel muß er sich auf dem Felde der Theaterkritik schon gefallen lassen, — ein so tiefes Stillschweigen über die Dame Kobold beobachtet hat. Man braucht eben kein Hexenmeister zu seyn, um diese Zurückhaltung zu erklären; die Klemme zwischen dem Publikum und dem Ministerium der Theaterangelegenheiten drohte zu gefährlich; in solche

grobe Schlinge geht kein kluger umsichtiger Mann. Manche Feinheit ist so außerordentlich durchsichtig, daß sie dadurch ins Gegentheil umschlägt; die oben berührte gehört zu dieser Classe: Der Anfang des alten Liedes wurde demnach mit Don Gutierre gemacht. „Noch am Abend nach der Vorstellung" schrieb Herr Hofrath Böttiger sein Urtheil nieder, so erzählt er selbst, mit offenherziger Suada. Es muß schon tief gegen Mitternacht gewesen seyn, wo Gott Morpheus seine Mohnkörner ausschüttet; denn mehrere sind auf das Blatt der Abendzeitung gefallen, welches den Geburtsschein des kritischen Spätlings in der Form einer Schlafmütze ausstellt. Hier folgen die Beweise.

Der Verfasser behauptet, daß ihm jede Theaterkritik für immer verleidet ist und auch verleidet bleiben wird, und trotz dieser lauten Versicherung schreibt er eine solche. Wachte er, als er daran ging oder schlief er? Wer ein so starkes Gedächtniß hat, sollte weniger vergeßlich seyn. Um die Aufrichtigkeit seines Bekenntnisses zu retten, bleibt ihm einzig die Erklärung übrig, daß sein Urtheil keine Theaterkritik ist, was ihm jeder Unbefangene leicht zugeben wird.

Weiter heißt es urkundlich: „Dieß in seiner Art einzige, und auf eine verständige und verständliche Weise uns näher gerückte Calderonsche Trauerspiel — wer möchte über ein piu e meno in West's Bearbeitung viel kritteln — hat bei der heutigen Vorstellung erst sein volles Recht erfahren." Mehr Mißgriffe des Lobes als Worte. Die außerordentliche Wirkung des eingenommenen Schlaftrunks läßt sich nicht beschreiben, nur fühlen, wenn man gerade Lust hat, selbst einzuschlafen. Don Gutierre, dieß in seiner Art einzige Trauerspiel! — welche blinde Phrase der ausschweifenden, nimmersatten Bewunderung! Was ist das für eine Art von Trauerspielen, in der Don Gutierre einzig dastehen soll? Schade um die tragische Waise, daß sie von der ganzen Familie allein übrig geblieben ist. Der Begriff einer Art bringt es mit sich, daß die unter ihr enthaltenen Gegenstände wesentlich übereinstimmen; das überspannte Lob paßt sonach eher für ein zwitterhaftes Monstrum, als für ein wohlorganisirtes Erzeugniß. Oder will der Ausdruck bloß sagen, daß Don Gutierre, wie er ist, sich von allen

verhandenen Trauerspielen kennbar unterscheidet? Dann ist auch jeder Regentropfen einzig, denn schon die Verschiedenheit des Raums, in welchem er niederfällt, macht die Verwechslung mit einem andern unmöglich; in dieser Art kann man alle Eier einzig nennen, auch wenn sie in Masse den egyptischen Brutöfen eingeschoben werden. Oder soll Don Gutierre das allerbeste Trauerspiel abgeben, und dient die Erwähnung der Art lediglich als Dämpfer der schmetternden Posaune? Wahrscheinlich ist der losgeschlagene Trumpf in diesem Sinne gemeint; das Klum liegt nicht weit davon und bedarf keiner besondern Anzeige. Gut, daß Calderon todt ist, lebte er noch und hörte er von dem angesonnenen tragischen Primat, er würde flugs einen Chirurgus seiner Ehre kommen lassen, damit dieser ihm die Ader öffne; denn die Schaamröthe der Bescheidenheit könnte ihm durch heftigen Zudrang des Blutes ans Leben greifen. Don Gutierre soll ferner 1) auf eine verständige, 2) auf eine verständliche Weise uns näher gerückt worden seyn. Wenn West bei dem Näherrücken Verstand bewiesen hat, dann haben gewiß auch die Zuschauer so viel Verstand, den mobilen Verstand des Bearbeiters zu begreifen, und es ist Hoffnung verhanden, daß das Zusammenrücken von beiden Seiten glücklich von Statten gehen wird, ohne daß die Theaterkritik hierbei noch besonders ein- und vor-zurücken braucht. Verständig bildet den Positivus des Lobes; verständlich figurirt als Comparativus; nun fehlt noch der Superlativus, und dieser, der leider in petto geblieben ist, wie mag er wohl lauten? „Einzig verständlich, ganz so, wie es einem in seiner Art einzigen Trauerspiele zukommt!" —

Wer möchte über ein piu e (?) meno in West's Bearbeitung viel kritteln!" — Das eingeschobene piu e meno heißt im nackten schlichten Deutsch: mehr und weniger. Die des Italienischen unkundigen Leser dürften vielleicht finden, daß diese Bearbeitung der eingeschachtelten Originalworte zwar eben nicht besonders verständig ist, denn der Verstand fehlt ursprünglich im Grundtext, aber doch verständlicher als die italienische Mosaik. Wäre sie lieber spanisch, sie würde dann

viel pomphafter aussehen als jetzt, und der theaterkritischen Gelehrsamkeit noch größere Ehre machen. Jene Frage kommt übrigens ganz heraus wie die Behauptung: Ob ein Mensch einige Glieder mehr oder weniger hat, thut im Grunde nichts zur Sache, so lange der Rumpf vollständig ist. Die Wahrheit liegt auf der völlig entgegengesetzten Seite, das Mehr oder Weniger einer dramatischen Bearbeitung bleibt in diesem Falle das letzte Ziel einer Theaterkritik, die nicht zur Flickarbeit herabsinken soll; das größte Kompliment, das einer verständigen Umbildung gemacht werden kann, besteht vorzugsweise in dem Ausmitteln der richtigen Bilanz zwischen dem aufgegebenen Zwecke und den angewendeten Mitteln. Ist es doch wahrlich als ginge unser Herr Collega über glühende Kohlen weg, so wunderliche Luftsprünge macht er unnützerweise bei jedem Schritt, in der panischen Furcht diesen oder jenen zu verletzen. Dahin geräth man durch unaufhörliches überschwängliches Complimentiren, wenn einen die Natur den Takt versagt hat, die Blumenguirlanden der höfischen Lobrednerei mit diplomatischem Takte zu winden.

Don Gutierre soll nach Herrn Hofrath Böttigers Meinung erst bei der letzten Vorstellung sein volles Recht erfahren haben. Summum jus, summa injuria! das Latein steht hier auf Abschlag von wegen des più o meno. Wird Don Gutierre nächstens wiedergegeben, so heißt es dann: „erst jetzt ist ihm ganz und gar Recht geschehen!“ es müßte denn seyn, daß die Schauspieler nach und nach das Geheimniß lernen, auf eine geschickte Art unendlich mehr zu thun als sie sollen, in welchem ausserordentlichen Falle man füglich sagen kann: sie haben das Unmögliche möglich gemacht. Ueber das volle Recht ist später noch ein Wort zu sprechen, es wird sich zeigen, daß dieses volle Recht ein eben so leerer Wortschall ist als das in seiner Art einzige Trauerspiel. Doch wozu noch warten mit dem Beweise des traurigen Lobkrampfes; das Ueberzeugungsmittel ist so zwingend, so schlagend, daß auch der stärkste Verehrer des Herrn Hofrath Böttiger erstaunen wird, wie seiner Be-

der ein so handgreiflicher, faustdicker, armlanger Widerspruch entschlüpfen konnte.

„Alles war in Einklang (!?) und würde bei „öfterer Wiederholung, die das Stück vor vielen andern „verdient, zwar im Einzelnen vollendeter, ja zum Schluß „hin gesteigerter gegeben, aber für die Hauptwirkung „nimmer besser durchgeführt werden können." Welche entsetzliche Umschweife, welche bedauernswürdige Wendungen, welches gezierte Kunstpatois, mit einem Worte, welche orientalische Deklamation der Lobhudelei die sich selbst nicht versteht. Wie kann denn Alles im Einklang seyn, wie mag eine Darstellung ihr volles Recht finden, wenn es im Einzelnen noch hinkt, wenn es dem Schluß an der gehörigen Kraft fehlt? Besteht die Hauptwirkung nicht in der vollständigen Summe der Nebenwirkungen? Hat man jemals gehört, daß die reine Harmonie von Dissonanzen lebt? Aber so geht es, wenn ein Theaterkritiker den Mund zu voll nimmt, die aufgeblasenen Backen springen zuletzt und der Wind fährt unter schallendem Gelächter heraus.

Madam Schirmer wird im Verfolge des Aufsatzes die „erste Zierde" unserer Bühne genannt. Der seit längerer Zeit stark abgehetzte Ausdruck scheint auf den ersten Blick für einen absoluten Lobredner ziemlich politisch, indem er auch den andern weiblichen Theaterzierden neben Madam Schirmer Platz auf dem Divan des Ruhmes läßt; der kennt jedoch die Schauspielerinnen sehr schlecht, der sich einbildet, sie würden gutwillig eine sogenannte erste Zierde, gleichsam eine Favoritsultane des Kunstserails anerkennen. Bin ich etwa die zweite Zierde? die dritte? die vierte? die fünfte? die sechste? rufen die entrüsteten Damenstimmen durcheinander, wenn sie eine Rangliste erblicken, auf welcher Madam Schirmer als Generalfeldmarschallin der Insurrektionsarmee bezeichnet wird. So wenig die „sieben Mädchen in Uniform" sich dahin verständigen, einen Offizier aus ihrer Mitte zu wählen — außerhalb der Mitte läßt ihn sich jede gefallen — so wenig wollen auch die Schauspielerinnen von einer ersten Zierde wissen; die beste männliche Em-

pfehlung reicht hier nicht aus, am wenigsten das archäologische Ansehen. Das Wahre an der Sache besteht darin, daß schon seit längerer Zeit durch den empfindlichen Abgang einer ersten Zierde bei unserm Theater eine Vacanz entstanden ist und daß selbst die Stelle der zweiten Zierde etwas schwach besetzt ist. Habe ich wohl Recht, meine schönen fünfte, vierte, oder meinetwegen auch dritte und zweite Zierde, die Sie so sichtbar unter der Hand nach dem Ehrenposten der ersten Zierde streben? Geduld, es ist noch nicht aller Tage Abend, aber manche Schauspielerin kommt leider aus dem Abend gar nicht mehr heraus.

„Durch das durchdachte Spiel (der ersten Zierde „nämlich) wurde von ihrem ersten Erscheinen an beim An„blick des Don Enrique uns kund, sie sey der edle Reiher, „der umstellt und dem Verderben geweiht sey. In der grau„senden Verzweiflungsscene, wo sie, den Tod vor Augen, „an den verschlossenen Thüren und Fenstern rüttelt, that „sie mehr als vor sieben Jahren und das Wenigere war „Mehr. Möge diese Berechnung sich nie in ihrem Spiele „verrathen!" — Welche Kraft des Gedächtnisses und welche Schwäche des Urtheils! Hat Herr Hofrath Böttiger das Rütteln an den verschlossenen Thüren und Fenstern, der Madam Schirmer einstudirt, daß er so genau davon zu reden weiß? Sie muß Don Gutierre vor sieben Jahren zu einem wahrhaft herkulischen Trauerspiele erhoben haben, wenn sie damals so beträchtlich mehr rüttelte als neulich; die gewaltige Anstrengung konnte einer ersten Zierde leicht gefährlich werden. War aber das schwächere Rütteln diesmal das bessere, wie unser kritischer Nachbar meint, und hatte Madam Schirmer glücklich herausgunktirt, wie oft und wie lange, mit welchem Piano und Forte sie rüttelte, so muß ihr ja eine solche geschickte Berechnung offenbar bei der Darstellung überhaupt aufs Beste helfen; woher und wozu also die unnöthige Furcht, sie möchte zu viel rechnen? Es wäre allerdings Gefahr vorhanden, wenn sie sich künftig in das große Ein mal Eins vertiefen wollte, das ihr die Abendzeitung bei dieser Gelegenheit so lustig vorbläst, gleich einem Trompeterstückchen. Die verdienst-

volle Frau kennt diesen Tusch von früher Zeit her, sie ist der Wiederholung wahrscheinlich längst satt. Wie ein kritischer Vogelsteller gleich beim ersten Erscheinen der Madam Schirmer sie für den umstellten edlen Reiher halten kann, so lange man in ihrer Nähe weder Garn noch Falken sieht, bleibt dahin gestellt, sie hätte in dem angegebenen Falle, trotz des angestimmten Kobhustens sogar einen Fehler begangen, indem sie zu deutlich merken lassen, daß sie schon halb und halb gefangen sey.

Was Herrn v. Zahlhas betrifft, der in Don Gutierre den König gab, so wird sein Spiel unter dem Scheine des Lobes durchaus ungenügend abgefertigt, ohne alle nähere Begründung und zugleich gebehrdet sich unser Theaterariſtarch dabei mit so vornehmthuenden Seitenblicken auf andere Kritiker als wäre er durch ein Kabinetsschreiben der neun Musen zum Dramaturgischen Dictator ernannt worden; ja es fehlt nicht viel, so ruft er sich selbst in der Einleitung seines Exkurſus förmlich zur zehnten Muse aus, durch das pathetisch-komische Creditiv: darum ergreife ich jetzt noch am Abende der Vorstellung von Calderons Don Gutierre die Feder und sage; „das war eine der gehaltreichreichsten und gelungensten Vorstellungen unserer Bühne! Schweigt, ihr Anbeter des neuen Pythagoras: Er hat es gesagt: die Weisheit des gebieterischen Orakelspruchs wiegt so schwer als die gewaltige Feder, welche er in der Nähe der Geisterstunde als Rolands Schwerdt mit beiden Händen ergriff; ergreift und küßt den magischen Kiel und wickelt ihn zum ewigen Andenken in das sibyllinische Blatt der Abendzeitung, welche den erhabenen Machtspruch enthält: „Ich sage, es war eine der gehaltreichsten und gelungensten Vorstellungen!" „Ich sage" — fallen wir nothgedrungen ein — „das ist und war und wird bis ans Ende der Zeiten eine der hohlsten und verkehrtesten Emphasen bleiben. Hören wir die Fortsetzung: „Man spricht in der „Beurtheilung der Darstellungen dieser Art oft viel von königlichem Anstand und imposanter Würde. So etwas „mochte der berühmte, alte französische Königspieler Le „Kain meinen; wenn er sagt, der Schauspieler der dergleichen Rolle ausfüllen wolle„ muß (müsse! Conseruatio

„temporum nicht zu vergessen!) sein Haupt auf den „Schooß einer Königin niedergelegt haben. Allein oft spielt „dabei dem Kunstrichter seine eigene subjektive Ansicht, das „id quod sentio tantum, einen bösen Streich. Wir „haben (!) in Herrn von Zahlhas Spiel auch die nöthige „Würde nicht vermißt." Klingt das nicht ganz so, als spüre unser Amtsbruder etwas von königlichem Geist in sich, als sey er ein theaterkritischer Prinz von Geblüt? Wir haben nichts vermißt! Verständige Leser, die nicht von so glorreicher Abkunft sind, werden bei diesem Circularmandat des allerhöchsten Recensentenwillens nichts so stark vermissen als angemessene Besonnenheit; Diese Goliathmäßige Bravade wäre selbst in dem außerordentlichen Falle noch unendlich bambastisch, wenn der Theaterkritiker, der so redet, die gewisse Aussicht hätte, er sollte wegen seiner über-Lessingschen Verdienste nächstens in den Adelstand erhoben werden. Mit dieser royalistischen Kritik mag allenfalls ein hoffärtiger Kammerdiener über die Schnur hauen, der sich einbildet seinen Souverain zur Noth kopiren zu können; der ernste, wahrheitliebende Gelehrte kann unmöglich in diesen hyperphysischen Schwindel verfallen. Ist denn Herr Hofrath Böttiger etwas anderes und mehr als ein Subjekt? Muß also seine Ansicht nicht auch subjektiv seyn, so gewiß und nothwendig als er Fleisch und Bein hat, wie jedes andre Menschenkind? oder hält er sich seiner besondern Theaterkritischen Sendung wegen für unfehlbar? Will er sein Theaterevangelium verkünden wie Muhamed das Islam? Obendrein paßt die beiläufige Erwähnung Le Cains ganz so wie die Faust aufs Auge, und hier findet sich ein neuer Beleg zu tausend, nein, zu zehntausend andern, wie oft den Herrn Hofrath Böttiger die unwiderstehliche Citirsucht zu den seltsamsten Fehlgriffen verführt, wie er im Meere der Allwisserei, ohne daß er es merkt, an den Klippen des gesunden Menschenverstandes Schiffbruch leidet. Er nennt Le Cain den Königsspieler par excellence. Hat er denn vergessen, daß Le Cain Säbelbeine hatte? Sind Säbelbeine die Beglaubigung eines Königlichen Anstandes. Sie tangen unstreitig besser zur Darstellung eines Ungethüms mit Drachenfüßen als zur Repräsentation eines Königs. Mußte

Le Cain nicht wegen seiner unglücklichen Figur hartnäckig mit dem Geschmack der Damen kämpfen, ehe es ihm gelang, durch sein meisterhaftes tragisches Spiel die stiefmütterliche Ausstattung der Natur vergessen zu machen und namentlich die betrüblichen Säbelbeine durch die Bezauberung seiner Kunst wegzuschleifen? Die Berufung auf Baron wäre hier weit zweckmäßiger gewesen, wenn es, einmal darauf ankam, das Füllhorn der Belesenheit zu leeren; es ließ sich bei der Gelegenheit auch die Anekdote auskramen, zu welcher ein Gespräch mit Friedrich dem Großen Gelegenheit gab. Weil Le Cain wahrscheinlich seine Unzulänglichkeit als Königsspieler fühlte, mag er, um sich selbst zu trösten, den grillenhaften, von oben bis unten verkehrten Einfall geäußert haben, der rechte Königsspieler müsse sein Haupt auf den Schooß einer Königin gelegt haben, wofern er nicht etwa eine höfische Galanterie sagen wollte. Ernsthaft genommen gränzt seine Meinung an Galimathias, sie ist das Eintrittsbillet für einen Tollhäusler! denn läßt sich das Erforderniß des vollendeten Königsspielers ungereimter verspotten als durch die Behauptung, er müsse eine Königin zur Mutter, mindestens zur Gemahlin haben? Dieses unsinnige Pari der Theaterlegitimität, gegen welche der aufgesteckte Hut des Landvoigts Gesler als Zeichen der Oberhoheit nur ein kleiner unschuldiger Zeitvertreib ist? Wittern die Schauspieler diesen Zugwind, diesen Böttigerschen Mousson unter den Wendekreisen, so kommt vielleicht einer und der andere auf den Gedanken, wenn er die Rolle des Marinelli spielen soll, sich vorläufig bis auf weiteres Ansuchen den Kammerherrnschlüssel auszubitten, als vorbereitendes Benefizium für die Stelle des Prinzipalministers; bezeugt doch mancher Schauspieler schon jetzt Lust, unter das Hofpersonal aufgenommen zu werden, denn gute, vollends übermäßige Gage greift ein schwaches Gehirn unsäglich an — das id quod sentio tantum fällt demnach mit zehnfachem Nachdruck auf das theaterkritische Haupt zurück, aus welchem die possierlich gerüstete Minerva hervorsprang.

Herrn von Zahlhas ist übrigens trotz des ertheilten und verdienten Lobes von Herrn Hofrath Böttiger in sofern Unrecht geschehen, als er seine Rolle vergleichsweise am besten

durchführte; insonderheit ist Herr Becker als Don Gutierre neben ihm kaum zu nennen; wiewohl die Abendzeitung dem letztern vor allen Mitspielenden den Preiß zuerkennt. Von ihm weiter unten. Dieses Urtheil ist freilich nur subjektiv; so lange aber Herr Hofrath Böttiger den Beweis schuldig bleibt, daß er als Person betrachtet nicht zu den Subjekten gehört, so lange kann und darf auch Ref. mit der Subjektivität seine Ansicht und seines Widerspruchs frisch und frei herausrücken. Um auf Herrn von Zahlhas zurück zu kommen, so verletzte er als König niemals auf eine empfindliche Weise die Würde und Strenge, die ihm der Dichter als dem vermittelnden Principe der Tragödie beigelegt hat. Bei Abhörung des Infanten zeichnete er sich durch einige stille Züge glücklicher Feinheit aus; hat es aber darin versehen, daß er die frische angenehme Lebendigkeit des Charakters zu scharf zurückdrängte und sich dadurch zu bequem aus der Aufgabe zog, die eine gleichmäßige Durchdringung von Nachdruck und Feuer verlangt. Der König war, wie wir aus einem Drama des Lope, el Cierto por lo dudoso) durch ein bestimmtes Zeugniß wissen, ein Nebenbuhler des Infanten, und zwar ein unglücklicher; er mußte außerdem seine Herrschaft mehrmals gegen den Bruder vertheidigen, und fand bei einem solchen Kampfe endlich seinen Tod. Calderon übergeht diesen Streit der Ansprüche nicht so ganz als sein Bearbeiter, der durch Ausschließung desselben einen schnellern und geschmeidigern Schluß suchte; ein Schauspieler aber, dem es um historische Wahrheit zu thun ist, darf sich nicht zu ängstlich dem vorgehaltenen Bilde anschmiegen, er muß es, so weit dies ohne Beeinträchtigung der höhern dichterischen Absichten geschehen kann, durch geschicktes Andeuten und Mischen zu ergänzen streben.

Weiter heißt es: „Herr Devrient ließ uns in seinem „Spiele wirklich den fürstlichen, der Befriedigung seiner „Leidenschaft alles aufopfernden Weichling erblicken. Wird „dem von der Natur so schön begabten, alles in seinem „Kreise leicht gestaltenden Darsteller durch ausdauerndes „Studium die Continuität, das Horazische totum pone„re, die vollkommene Rundung zum Ganzen, ein unver-

„wandtes Augenmerk seyn; so besitzt die Bühne in ihm „nicht nur einen vielseitigen und stets gern gesehenen, son„dern auch ausgezeichneten, jedes bezweckten Eindrucks ge„wissen Künstler." Mit andern und kürzern Worten: Wenn Herr Devrient es mit der Zeit dahin bringt, ein ganzer Schauspieler zu werden, dann kommt gewiß auch einmal der Tag, wo er ein ganzer Schauspieler ist. — Niemand zweifelt daran. Die Aushilfe des Wörtchens „wenn" leistet überall bewundernswürdige Dienste, wo man nicht mit der Sprache heraus will; man kann damit aus Häckerling Gold machen, um mit Bürger zu sprechen, man kann selbst eine verlohrene Schlacht damit wieder herstellen, sogar bloß durch die einfache Wendung: wenn dies und jenes nicht dazwischen gekommen wäre u. s. w. Es giebt gar viele Helden, die auf diese parenthetische Weise ihre Scharten auswetzen. Fehlt es übrigens Herrn Devrient noch an Rundung des Spiels, wie es allerdings gar sehr der Fall ist, wie konnte er denn, laut der ihm öffentlich angehängten Verdienstmedaille die Rolle des Infanten so fürstlich runden? dieß Kunststück ist wahrlich größer als wenn er den Straßburger Munster gerundet hätte. Woher diese vieleckige, klaffende Inkonsequenz in dem runden Lobe unsers Kollegen? Weil er weder den Muth hat offen von der Brust, noch den Takt fein durch die Blume zu reden, vielleicht bietet sich auch noch ein dritter Erklärungsgrund dar, den scharfsinnige Leser von selbst entdecken. Die schwankende Halbheit taugt überall nichts, eher muß man, wie ein energischer Minister sagte, anderthalb Maßregeln ergreifen, als halbe; sie ist und bleibt vollends ganz unwirksam auf dem Distel- und Dornenparnaß der Theaterkritik, unser fleißiger Mitarbeiter sollte dieß längst an sich und der gegen ihn gerichteten Reaktion erfahren haben. Noch mehr. Herr Devrient ist auf eine Weise gelobt worden, die in dem Auge des Kenners einen direkten Tadel enthält. Es wird ihm nachgerühmt, er habe einen fürstlichen, seiner Leidenschaft alles aufopfernden Weichling (!?) dargestellt. Da hätte er ja sein Pulver unverantwortlich verpufft; da wäre ja die Rolle von ihm nicht ausgefüllt, sondern ausgepol-

stert worden. Ist denn der Infant ein Weichling und darf ihn folglich der Schauspieler dazu stempeln? Vor sieben Jahren traf es Herr Hofrath Böttiger besser, als er den Infanten „einen Blutofen von Leidenschaft" nannte. Herr Hofrath Böttiger, der Theaterkritiker, war hier wieder zu zaghaft, er scheute sich den Infanten vor keuschen Ohren einen Wollüstling zu nennen, selbst der Küstling war ihm noch zu anstößig, darum häutete er ihn aus Delikatesse zu einem Weichling ab, vielleicht hat selbst die Feder welche er am Abend nach der Vorstellung des Don Gutierre noch so tragikomisch ergriff, ihren angestammten Gänsebart hergeben müssen, damit der Schatten desselben auf dem Papiere nicht einen zu starken Effekt hervorbringe.

Ob Herr Devrient den Horaz lesen wird, um sich das totum pomoerium an Ort und Stelle aus dem Zusammenhange zu erklären, steht zu bezweifeln; er thut übrigens auch besser, wenn er statt dessen tüchtig Shakespear studirt. Was ist ferner unter einem Darsteller zu verstehen, „der in seinem Kreise alles leicht gestaltet?" dieses Lob sieht in der That sehr zweideutig aus; es läßt sich zum Scherz auch auf den Kaufmann anwenden, der in seinem Laden leichtes Gewicht führt. — Diese Bemerkungen haben es blos mit dem Lobredner, nicht mit Herrn Devrient zu thun, der in der bezeichneten Rolle jede Art der Ermunterung verdient, nächst Herrn von Zahlhas im vortheilhaftesten Lichte erschien, und besonders in den körperlichen Bewegungen eine wohlgefälligere Disciplin verrieth, als er sonst bei verschiedenen Gelegenheiten gezeigt hat.

Ueber Mad. Müller-Bachmann erklärt sich Herr Hofrath Böttiger mit schicklicher Mäßigung. Madam Müller ist in mehrern Rollen eine brave Schauspielerin, in einigen sogar eine vorzügliche, würde sie nur immer auch recht gebraucht, z. B. in Wallensteins Tode, wo sie als Herzogin von Friedland nicht uneben an ihrem Platze wäre: denn so viel Jahre als sie für die Mutter zu wenig haben würde, zählt Thekla zu viel und so würde sich der Unterschied durch stilles Addiren und Subtrahiren ziemlich aufheben; man hat die Dresdener Bühnenfremde längst an diese Jahrrechnung gewöhnt. Allein es darf gleichwohl

hier nicht verschwiegen werden, daß sich Madam Müller als Leonore einen Versloß zu Schulden kommen ließ, den ihr Kritiker nicht wohl übergehen darf, falls er die Wahrheit liebt; nämlich in der Scene, wo sie den König als verschmähte Geliebte des Don Gutierre um Gerechtigkeit anfleht. Sie that es in einem so lautklagenden Tone und sah dabei so gerade aufwärts, anstatt den Blick theils aus schuldiger Unterwürfigkeit, theils aus jungfräulicher Verlegenheit zu senken, daß die fußfällige Supplik durch ein Uebermaß von Lamentation zum satyrischen Scherzspiel wurde.

Nun folgt endlich die merkwürdige Stelle, wo der Most des unzeitigen Lobes alle Reifen sprengt, sie lautet: „Den Kranz erwarb sich wohl nach allgemeiner Ue„berzeugung Herr Becker in seinem Don Gutierre. „Wir hatten ihn vor mehrern Jahren von unserm Helwig „gesehen und auch in dieser Rolle das Talent eines leicht „erregbaren, in dieser Erregung zuweilen Herrliches lei„stenden Schauspielers anerkannt. Auch hier gelang ihm „mancher Wurf unvergleichlich. Aber alles richtige Auf„fassen und Durchführen war nicht seine Sache. Selbst „sein Gedächtniß unterstützte ihn nur bittweise."

Wie mag wohl ein seynwollender objektiver Meister vom theaterkritischen Stuhle die allgemeine Ueberzeugung zur Rechtfertigung seines Urtheils anführen? Hat er vorher die Unterschriften gesammelt? der Merkur muß höflich protestiren und sollte er darüber mit der allgemeinen Ueberzeugung auf immer zerfallen; zum Glück ist diese Gefahr nicht vor der Thür. Die Aeußerung über Helwig konnte füglich wegbleiben; so lange er in der Fülle der Gesundheit unter uns lebte, hat sich Herr Hofrath Böttiger nie mit dieser Freimüthigkeit über ihn herausgewagt; die Todten lesen keine Theaterkritiken, sie antworten auch nicht darauf; sie haben indessen noch Freunde, die eine solche Todtenfeier mißbilligen, besonders dann, wenn aus dem Sarge ein Schemmel herausgezimmert werden soll, um einen Lebenden als Gestell zu dienen.

„Herr Becker stellt uns ein vollendet ausgemaltes „Bild dieses hochherzigen ritterlich gesinnten, dem Ehren„punkte alles aufopfernden Spaniers vors Auge. Aues

„war im schönsten Einklange. (Der theaterkritische Drei-
„klang kommt noch weit drüber). Er versteht es mit
„der Stimme haushzuhalten durch das richtige Betonen,
„Aufhalten oder die Beschleunigung der Phrase, ohne
„Schleifung (?) und Poltern, durch das angemessene Mie-
„nen- und Gebehrdenspiel bis zum alles endenden Dolch-
„stoß uns festzuhalten und die nicht leichte Aufgabe zu
„lösen, uns nicht Abscheu gegen seinen Blutdurst, nein,
„wahres Mitleid gegen den Edelmann, der so enden
„muß, einzuflößen."

„Alles war im Einklange!" Natürlich, Herr Hofrath Böttiger dirigirt als theaterkrit. Konzertmeister und wo er den Vorsitz hat, da wird aus dem Einklange leicht obendrein noch ein Gust, mögen andere subjektive Beobachter auch ein bloßes Kneten wahrnehmen; die allerschwächste Stelle des Herrn Becker, dessen anderseitiges Verdienst wir gehörigen Orts anerkannt, war in Don Gutierre das richtige Betonen, Aufhalten oder Beschleunigen der Stimme. Vom intentionellen, vermittelnden Pausiren scheint er überhaupt nicht viel zu halten, er rollt die Rede entweder mit monotonischer Beweglichkeit ab oder er hebt doch die bedeutungsvollen Ein- oder Abschnitte viel zu schwach und nachläßig hervor.

Daher verfehlte er auch die sorgehende Steigerung gänzlich, so daß er fertig war, als die leidenschaftliche Gemüthsstimmung zum vollsten Durchbruch kommen sollte. Man rühmt vielfältig das Organ des Herrn Becker, und bis auf einen gewissen Punkt ist dieses Lob begründet, besonders in Absicht auf leichte Flüssigkeit. Diesen Vorzug, der einem Grafen Fliederheim in „Erziehung macht den Menschen" wohl zu Statten kommt, machte er aber im Don Gutierre auf eine durchaus unstatthafte Weise geltend, als wäre der spanische Held der Schwätzer aus Kotzebues Vielwisser. Herr Becker schadet dem Eindruck seiner Rede ausserdem durch die fehlerhafte Gewohnheit, wie er die Worte durch wellenförmige Bewegungen auszackt, so zu sagen rändert. Er nähert sich dadurch einem falschen Pathos, das nur für die Darstellung des Komischen taugt. Wir berufen uns

zur Bestätigung dieses Urtheils auf das Ohr aller gebildeten Zuschauer, die Styl von Manier zu unterscheiden wissen. Nicht besser stand es um die körperliche Darstellung. Herr Becker brachte in dieser Hinsicht häufig einen Paladin zur Anschauung, der eben vor dem Spiegel Toilette gemacht hat, und nun seines Sieges gewiß im Publikum auftritt. Dieses Manövriren der Selbstgenügsamkeit paßt wieder vollkommen für einen Grafen Fliederheim, macht aber aus Don Gutierre ein Paradepferd, das sich ohne Reuter aufbäumt.

„Die Spitze seines Spiels war der herrliche Monolog im Kampfe zwischen der Liebe und der Rachsucht (zur Eifersucht darf es nicht kommen)" Die Spitze der unglücklichsten theaterkr. Verirrung ist die unbegreifliche Behauptung: „zur Eifersucht darf es nicht kommen!" Ist denn Don Gutierre nicht der lebendigste Spiegel der Eifersucht vom ersten bis zum letzten Grade mit dem stärksten Gepräge ihrer dazwischen liegenden Nüancen? Hat man Don Gutierre nicht eben deßhalb mit Othello vergleichen wollen? Und zur Eifersucht darf es nicht kommen? In welchem Himmel der Selbstvergessenheit schwärmte der Herr Kollege, als er diese unglückliche Zeile niederschrieb, die gegen ihn auch dann noch zeugen wird, wenn alle bestehenden Theater in Staub zerfallen sind! Giebt es denn eine Wirkung ohne Ursache, und ist die Ursache der Flamme, die Don Gutierre verzehrt, nicht Eifersucht? So wenig Rauch entsteht ohne vorhergegangene Entzündung, so wenig ist Don Gutierre denkbar ohne Eifersucht. Er stellt gleichsam ihr Prototyp, ihre Elementarwelt dar. — Die Feder entsinkt bei so schreiendem Widerspruche, und was besonnene Leser von dem ganzen theaterkritischen Salböl zu halten haben, das sagen sie sich besser allein, wenn das Erstaunen sie nicht stumm macht, wie so eben den Merkur.